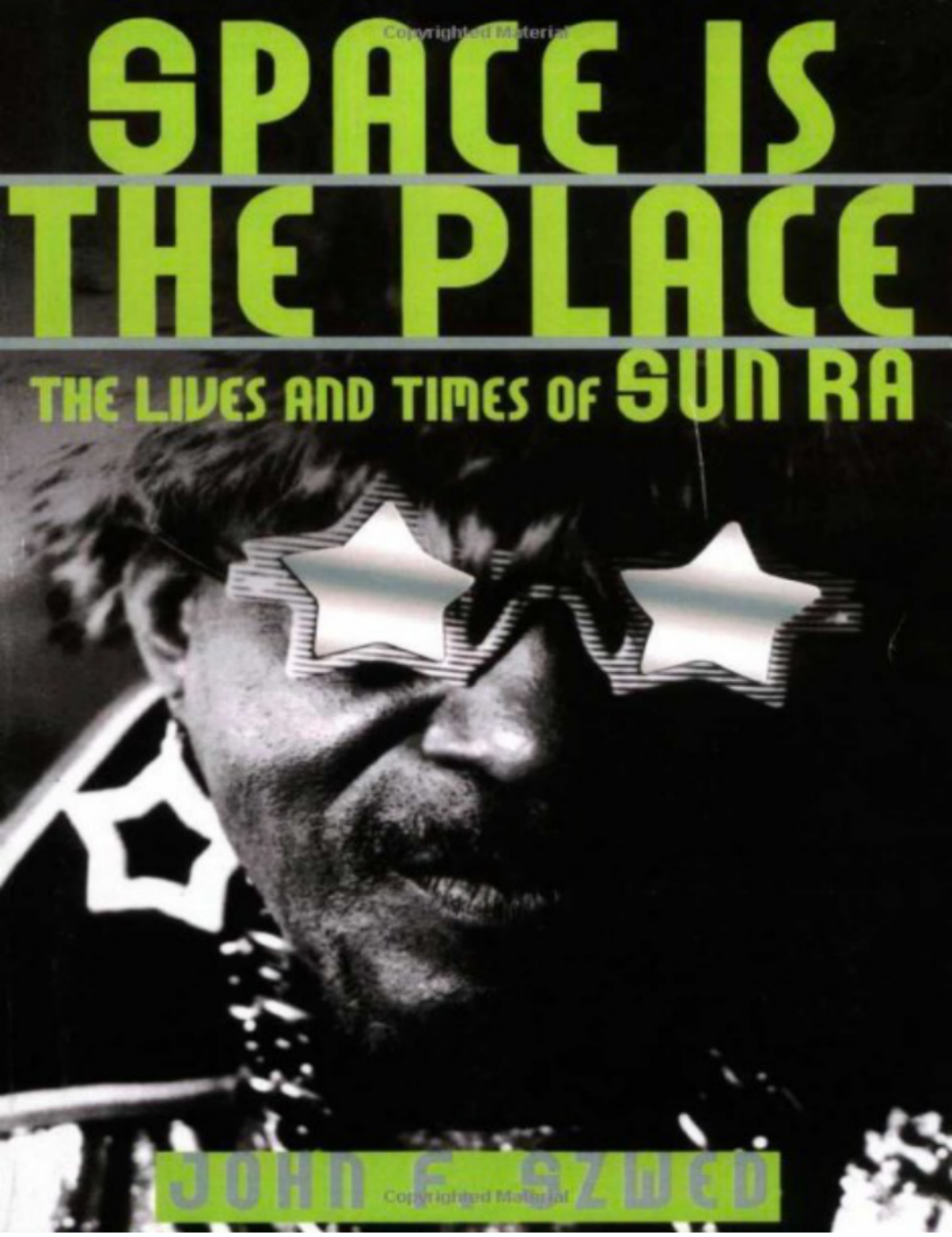
Copyrighted Material

SPACE IS THE PLACE

THE LIVES AND TIMES OF SUN RA



JOHN F. SZWED

Copyrighted Material

SHOUT
SHARE
IT

Annotation

ОТ ПЕРЕВОДЧИКА

Когда Пол Блей впервые услышал в каком-то клубе Орнетта Коулмена и Дона Черри, их никто не хотел слушать. Посетители один за другим уходили. Карла Блей сказала ему: "Эти ребята всё играют точно на четверть тона выше." "Я знаю", — ответил Пол. "Мы должны взять их на работу." "Зачем?" "Нам нужно узнать, как это делается."

И действительно — только вот этим "как это делается" я могу объяснить тот факт, что некоторые люди реально ч и т а ю т продукцию нашего скромного издательства. Что такого особенно интересного в книгах про маргинальных музыкантов? Как говорил Заппа — "что такого захватывающего в человеке, который целыми днями сидит и рисует на бумаге чёрные точки? Пусть лучше думают, что я безумствую." Жизнь музыканта (если отвлечься от иногда имеющих место оргий в гостиничных номерах) вообще скучна и однообразна — сочинил, записал, исполнил. Украл — выпил — в тюрьму, украл — выпил — в тюрьму. Романтика!

Если серьёзно, то самым интересным моментом во всём этом мне кажется то, каким образом явным — мягко говоря — чудакам удаётся не то что выжить, но и некоторым образом реализоваться в условиях практически полного отсутствия интереса к их творчеству со стороны и публики, и критики. Ещё более интересна сама механика магического акта творчества (именно благодаря которой люди типа Сан Ра превращают толпу чёрных бездельников в духовное сообщество единомышленников), но об этом в книжках не прочитаешь. Я это знаю не хуже остальных, и тем не менее продолжаю заниматься тем, чем занимаюсь — потому что не могу потерять надежду хотя бы приблизиться к осознанию этого непостижимого феномена. Моя работа, конечно, не лишена недостатков, но давайте скажем прямо — тем, чем занимаюсь я, не занимается больше никто. А уж хорошо или плохо получается — судить не мне. Чего же боле.

В связи со всем этим мне пришла в голову мысль, что я не имею никакого полного римского права лишать вас удовольствия выразить своё отношение к моей работе более ощутимым образом, чем обычно. (С социологической точки зрения это также будет небезынтересно.) Вся прошлая, настоящая и будущая продукция Cachanoff Fucking Factory была, есть и будет бесплатна, но если вдруг кому-то захочется поддержать меня материально, то для этой цели на яндекс-деньгах существует ящик

41001310308057. Всё туда положенное будет принято с благодарностью, а если вам будет угодно назвать своё имя, оно войдёт в раздел special thanks нашего следующего продукта. Сейчас же хочу сказать большое искреннее спасибо Дмитрию Сенчакову, Григорию Чикнаверову, Сергею Юшину, Майку Севбо, читателям cachanoff.livejournal.com и p2p-сообществу Soulseek.

ПК. 27 сентября 2011.

- ДЖОН Ф. ШВЕД
  -
  - Предисловие
  - Глава 1
    -
    - ПРИБЫТИЕ
    -
    - МУЗЫКА
    - * * *
    - 'ФЕСС
    - ХАНТСВИЛЛ
    - ЗОВ
    - ВОЙНА
  - Глава 2
    -
    -
    -
    -
    - КОСМИЧЕСКОЕ ТРИО
    - ПОЯВЛЕНИЕ АРКЕСТРА
    - КОСМИЧЕСКОЕ ОДИНОЧЕСТВО
    -
    -
  - Глава 3
    -
    -
    -
    -
    - ИСКУССТВО РАДИ ИСКУССТВА
    - САТУРН-ИССЛЕДОВАНИЯ
    -
  - Глава 4
    -
    - ГИЛМОР
    - * * *
    - ИСТ-ВИЛЛЕДЖ

- ЧЁРНЫЕ ИСКУССТВА
- БАР SLUG'S НА ДАЛЬНЕМ ВОСТОКЕ
- ШУМ И СВОБОДА
- ВЫШИБИТЬ ЗАТОРЫ[20]
- * * *
- * * *
- * * *
- * * *
- КОСМИЧЕСКИЕ СПУТНИКИ

○ Глава 5

-
- * * *
- ВЕЛИКОЕ ТУРНЕ
- L'ART NEGRE
- ЗАКАТ НА НИЛЕ
-
-
- ПОЭЗИЯ

○ Глава 6

-
- ИНТЕРВЬЮ КАК ИЕРЕМИЙСКИЕ ПРОРОЧЕСТВА
- СОВРЕМЕННАЯ ЖИЗНЬ
- ИСПЫТАНИЕ
-
-

○ ДИСКОГРАФИЯ

- АЛЬБОМЫ
  -
  - 1948
  - 1955
  - 1956
  - 1957
  - 1958
  - 1959
  - 1960
  - 1961
  - 1962
  - 1963
  - 1964
  - 1965
  - 1966
  - 1967
  - 1968
  - 1969

- 1970
- 1971
- 1972
- 1973
- 1974
- 1975
- 1976
- 1977
- 1978
- 1979
- 1980
- 1982
- 1983
- 1984
- 1986
- 1987
- 1988
- 1989
- 1990
- 1991
- 1992

- СОРОКАПЯТКИ
  -
  - 1946
  - 1948
  - 1954
  - 1955
  - 1956
  - 1957
  - 1958
  - 1959
  - 1960
  - 1962
  - 1966
  - 1967
  - 1970
  - 1972
  - 1973
  - 1974
  - 1975
  - 1978
  - 1979
  - 1982
  - 1988

- 1991

- notes
  - 1
  - 2
  - 3
  - 4
  - 5
  - 6
  - 7
  - 8
  - 9
  - 10
  - 11
  - 12
  - 13
  - 14
  - 15
  - 16
  - 17
  - 18
  - 19
  - 20
  - 21
  - 22
  - 23
  - 24
  - 25
  - 26
  - 27
  - 28

ДЖОН Ф. ШВЕД
КОСМОС — МЕСТО ЧТО НАДО
(Жизни и эпохи Сан Ра)

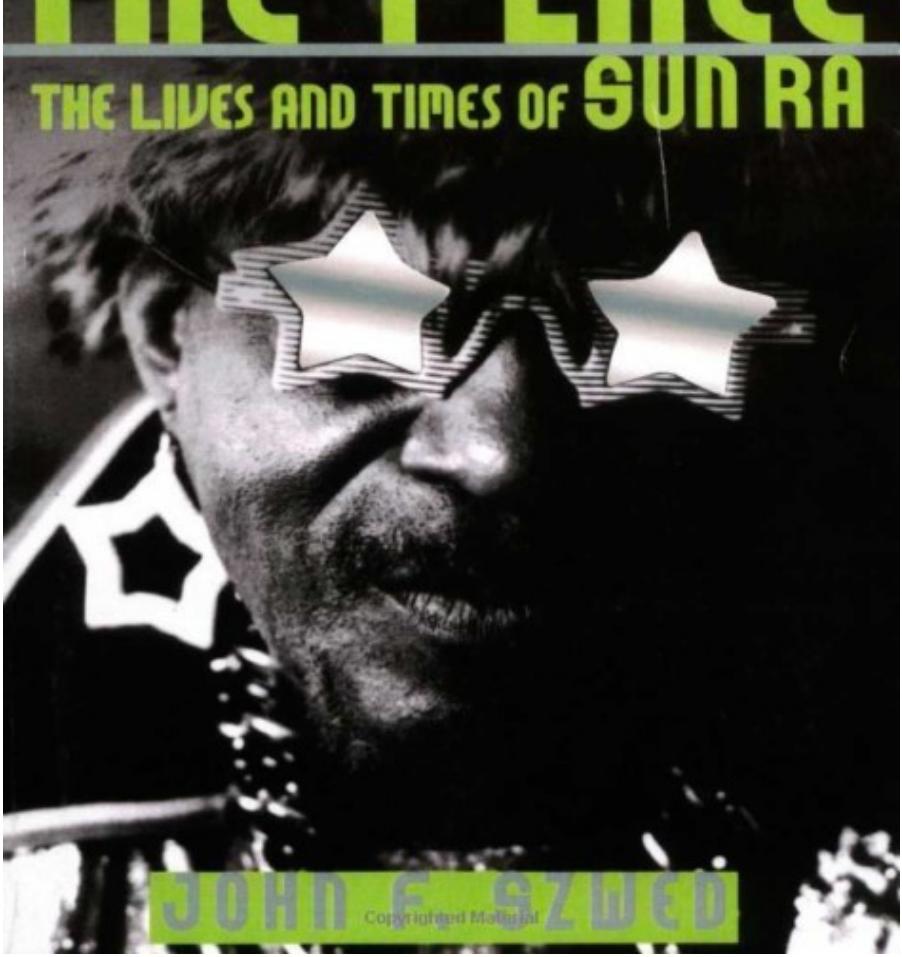
«Наша музыка — это тайный орден»

Луи Армстронг, 1954

Copyrighted Material

SPACE IS THE PLACE

THE LIVES AND TIMES OF SUN RA



JOHN F. SZWED

Copyrighted Material

Предисловие

Клозьер-Холл, Суортмор-Колледж, середина 60-х: учебное заведение, в котором студенты столь же модны и современны, как в любом другом колледже Америки; очаг мощного сопротивления призыву в армию и антивоенных организаций, место работы агитаторов за гражданские права, родина первого рок-н-ролльного журнала… Студенты входят в аудиторию — кто-то шутит, кто-то выглядит сухо и хладнокровно; на них вечерние платья ретро-фасона, бабушкины очки, рабочая одежда, осколки военной униформы войн, закончившихся до их рождения… на одном парне нет ничего, кроме драпировки из американского флага. Гаснет свет — скоро должен начаться концерт. Свет продолжает гаснуть — в зале становится всё темнее, пока не наступает полная темнота. Идут минуты, но ничего не происходит; публика подавлена, прикована к своим креслам. Потом по рядам пробегает приглушённый звук — шелест, ощущение движения. Кто-то шёпотом что-то говорит о крысах; слышится нервный смешок.

Но вот — медленно, так медленно, что кажется, будто ничего не происходит — свет начинает прибавляться. Единственный барабанщик в тёмных очках, капюшоне и блестящей тунике — его едва можно различить за шестифутовым покрытым резьбой барабаном — поднимает две палочки странного вида и начинает ритм; прочие музыканты в широких одеяниях, странных шляпах и тёмных очках — теперь их уже можно рассмотреть — подхватывают этот ритм и что-то к нему добавляют, до тех пор, пока он не превращается в некий полиритмический узел. Свет становится всё ярче, и теперь уже видно, что это некая процессия: танцоры в ниспадающих одеждах держат богато раскрашенные шелка перед меняющими цвет огнями; другие демонстрируют публике картины египетских сцен или чудовищ, свёрнутых кольцами вокруг своих жертв. Начинается разговор флейт; музыканты раскачиваются в своих поразительных мерцающих балахонах; разноцветные огни отбрасывают аморфные образы на стены и потолок; на стене позади музыкантов начинает демонстрироваться беззвучный фильм, показывающий тех же музыкантов на каком-то другом выступлении. Теперь слышны духовые — они вступают по одному, потом сплетаются в диссонирующий узел, и поверх них воздух пронзает звук трубы. По полу начинает ползти дым; входит танцор с большим сверкающим шаром, похожим на художественный этюд начала века. Вперёд выплывает женщина с блаженной улыбкой и

начинает петь; её песню подхватывают остальные, похожие на каких-то заблудившихся во времени безумных монахов:

Когда мир был во тьме
Тьма — это невежество
Пришёл Ра…

Живой миф, живой миф
Живой мистер Ре

И посреди всего этого, с бесстрастным лицом, в окружении электроники, сидит коренастый чёрный человек средних лет. У него на голове шапка, выглядящая как рабочая модель солнечной системы. Он прикасается пальцами к окружающим его клавишам, а потом начинает молотить по ним кулаками и предплечьями. Так продолжается следующие четыре или пять часов — правда, немалое число студентов сразу же сбежало из зала и не знает об этом.

В этом зале — и в своей вселенной — был Сан Ра.

Даже учитывая многообразные излишества той эры, очень немногие аудитории были готовы к восприятию зловещей разношёрстной компании музыкантов в египетских балахонах, монгольских шапках (т.е. с планеты Монго Флэш-Гордона) и космических костюмах из второсортных кинофильмов, игравшей на разнообразных вновь изобретённых или странным образом модифицированных инструментах (солнечная арфа, космический орган, космический малый барабан) и провозглашавшей величие древнейшей расы (т.е. Сан Ра из Аркестра Солнечного Мифа) или — в другой вечер — весёлой группы в шутовских костюмах, куртках-жилетах и остроконечных колпаках (а-ля Робин Гуд или Арборские Лучники), марширующей или ползущей через публику, напевая весёлые песни о путешествии на Венеру. Это была чрезвычайно драматичная музыка, переходящая от застоя к хаосу и обратно — с духовиками, прыгающими или катающимися по эстраде, иногда с пожирателями огня, позолоченными силачами и карликами — всесторонняя атака на человеческие чувства. В конце вечера музыканты и танцоры смешивались с публикой — трогали её, окружали её, приглашали присоединиться к Аркестру в его путешествии на Юпитер.

Несмотря на то, что эти зрелища были вполне в духе того времени, они были далеки от того, что хиппи называли фрик-аутами: в выступлениях Сан Ра была рациональная мотивировка и драматическая последовательность, основанная на мифических

темах, афроамериканских религиозных ритуалах, научной фантастике, чёрном кабаре и водевиле; при всём при том эти представления были странным образом открыты для свободной интерпретации. В зависимости от личности зрителя и обстоятельств выступления Сан Ра, он мог выглядеть традиционалистом, агрессивно-грозным чёрным магом, ни во что не вмешивающимся мультикультуралистом, а, может быть, и эксцентричным дядюшкой-пенсионером.

Несколько лет назад один немецкий журналист озаглавил свою рецензию на выступление Сан Ра так: «Гений или шарлатан?». Сюда вполне можно было бы добавить и слово «безумец» — потому что всё это те роли, в которых выступал этот легендарный американский джазовый музыкант-полуотшельник, и всё это часть тайны одного из самых странных артистов, которых только произвела на свет Америка. Однако на протяжении более сорока лет ему удавалось успешно держать в руках Аркестр, свою группу из десятков музыкантов, танцоров и певцов, выступавшую на всех мыслимых площадках — от консерваторий до кантри-энд-вестерн-баров; его стаж бэндлидера был больше стажа большинства симфонических дирижёров, даже больше, чем у Дюка Эллингтона; он записал не менее тысячи композиций более чем на 120 альбомах (многие из которых были выпущены его собственной компанией, El Saturn Research), а его раскрашенные от руки пластинки долгие годы были высоко ценимыми коллекционными предметами — причём споры о самом существовании некоторых из них стали основой легенд. И несмотря на свой статус одной из основных фигур андерграунда, он умудрился появиться в таких телепрограммах, как Saturday Night Live, The Today Show, All Things Considered и на обложках таких журналов и газет, как Rolling Stone, Soho News, Reality Hackers и The Face. Сан Ра создал Аркестр, ставший самой неуклонно передовой и экспериментальной группой в истории джаза и популярной музыки. А благодаря своему проживанию в Чикаго, Нью-Йорке и Филадельфии — крупнейших центрах джаза — он оказал влияние на всю музыку своего времени.

Тем не менее в Сан Ра между музыкантом и мистиком существовало некое любопытное напряжение — в его синтезе было что-то от духа National Enquirer. Заумное сменялось старомодным в мгновение ока. Его одержимость связями между вселенной и музыкальным духом была основана на доньютоновской физике, а в некоторые моменты казалась не столько таинственной, сколько просто «не от мира сего». И всё же он обладал сверхъестественной способностью делать повседневное странным. Каким бы личным ни был его взгляд на

мир, он тем не менее был составлен из многих течений афро- и евроамериканской мысли, большинство которых были неизвестны публике. Сан Ра говорил от имени давней традиции ревизионистской истории, пользуясь уличной египтологией, чёрным масонством, теософией, а также устными и письменными толкованиями Библии, притом всё это было связано вместе любовью к тайному знанию и той важности, которую оно даёт людям, исключённым из привычных кругов науки и власти.

Это биография музыканта, столкнувшегося с проблемами создания музыки для публики, которая не ожидала от неё ничего, кроме развлечения, но в то же время пытавшегося быть учёным и учителем; пытавшегося поднять свою аудиторию над царством эстетики, в области этики и морали. Кроме того, это биография его музыки как живого существа — музыки, у которой была своя роль в том, что он назвал бы «космическим планом».

Глава 1

Вы могли бы увидеть его на улице в любой день — величественного чёрного молодого человека с лёгкой улыбкой и устремлённым вдаль взглядом, в сандалиях, завёрнутого в простыню подобно библейскому пророку.

В 1940 г. Бирмингем (штат Алабама) был самым сегрегированным городом Соединённых Штатов. Он был настолько одержим расовыми предрассудками, что по закону штата чёрные предприятия были заперты за решётку в центре города, а по местному обычаю чёрным был отведён особый день, в который они могли выходить за покупками — в этот день, как жаловались друг другу белые, тебя могли запросто спихнуть с тротуара, если бы ты рискнул выйти на улицу. Это был город, в котором, как хвалился Роберт И. Ли Клэверн, было больше членов Ку-Клукс-Клана, чем где-либо ещё в Америке, притом они настолько ничего не боялись, что однажды убили католического священника на пороге его собственного дома. Всплеск насилия в этом городе казался настолько близким, что президент Хардинг (про которого некоторые говорили, что он сам негр) однажды выступил с речью, в которой робко просил о смягчении сегрегации.

Вы могли бы увидеть его шагающим по этой широкой улице — мимо пышных красот Отеля Роу от Конечной Станции в Фортепьянную Компанию Форбс. Вы бы увидели его и, может быть, рассмеялись, позвали полицейского или покачали головой по поводу того печального состояния, до которого дошло дело.

Но если Бирмингем и был во власти демона расовых разграничений, то одновременно он был городом, чрезвычайно терпимым к индивидуальности, эксцентричности и персональным излишествам. Это был город, где один из экс-мэров построил себе дом на Шейдс-Маунтин в виде Римского Храма Весталок, и где Его Честь со своими слугами одевались в тоги — причём разного цвета на каждый день недели — а его гостей развлекали изящные девушки, резвившиеся на лужайке между тремя миниатюрными садовыми храмами, служившими конурами для собак.

ПРИБЫТИЕ

Он родился 22 мая 1914 г. — Близнецы по гороскопу, в день с двойным числом. Мать назвала его Герман Пул Блаунт. Имя «Герман» было дано в честь Чёрного Германа — самого известного из многих афроцентрических магов начала века. Чёрный Герман утверждал, что его родословная восходит к самому Моисею, и говорили, что на каждом своём выступлении он мог воскресить из мёртвых одну женщину. Кроме того, будучи соратником таких чёрных культуро-националистов, как Маркус Гарвей, Букер Т. Уошингтон и Хуберт Фонтлерой Джулиан (Чёрный Орёл Гарлема), он, похоже, был способен воспитать могучую расу. Поскольку этим же именем пользовались несколько других магов, Чёрный Герман выглядел бессмертным, и, как вуду-королева Нового Орлеана Мари Лаво, имел возможность наследовать самому себе.

«Пул» было имя железнодорожного рабочего, которого мать знала по работе в ресторане Конечной Станции. Были всякие разговоры, но мать Германа говорила, что мистер Пул просто хотел, чтобы ребёнка назвали в его честь. Много позже, уже в Чикаго, Герману было забавно думать, что он может быть дальним родственником Илайдже Пулу — человеку из Джорджии, переменившему имя на Илайджа Мухаммад и — после встречи с ещё одним магом по имени Уоллес Д. Фард, которого считали воплощением Аллаха — основавшему Нацию Ислама.

«Блаунт» было его родовое имя, связь с отцовским родом. Но в какой-то момент в детстве это имя начало казаться ему странным и неподходящим: в нём не было потенциала, не было ритма. «Блаунт было неравное имя», — говорил он. Южане произносили его «Блант»[1] (иногда так и писали) или «Блондт», или даже «Бхлаунт». Ему начало казаться, что у него отобрали имя его настоящего отца, и он носит чьё-то чужое. Хотя для молодых чёрных с Юга не было ничего необычного в том, чтобы брать фамилии других своих родственников, если они их вырастили, Герману это казалось невыносимой фальшью. С того самого момента «Блаунт» стало прикрытием для имени настолько тайного, что он даже сам не знал, каково оно. На протяжении многих лет он говорил о нём лишь следующее: «У меня было несколько родственников с этой фамилией.»

Человек, рождённый женою,
краткодневен и пресыщен печалями.

(Иов, 14:1)

Даты рождения, имена, адреса, документы, воспоминания о семье и друзьях — всё это составляет биографию, правду о жизни человека, эти элементы отделяют факт от вымысла. Но в самой сердцевине всего, что делал и говорил Сан Ра, лежало утверждение, что он не был рождён, что он происходит не с Земли, что он не человек, что у него нет семьи, что его настоящее имя — совсем не то, каким его называют другие. На протяжении почти 50-ти лет он избегал вопросов, забывал подробности, оставлял фальшивые следы и говорил аллегориями и притчами. Так же, как художники и композиторы уничтожают свои ранние работы, чтобы защитить настоящий момент, Сан Ра уничтожал своё прошлое и представал в серии ролей в драме, которую он создавал всю свою жизнь. И в конце концов он почти добился успеха. Документы и свидетельства были уничтожены, или исчезли, или никогда не существовали; фотографии пропадали неизвестно куда, а ранние записи и композиции сгорали в пожарах или терялись на чердаках покойных музыкантов. Ушло большинство родственников, школьных друзей, учителей и музыкантов, которые могли бы привести свидетельства о его прошлом, а воспоминания оставшихся были переиначены и затуманены его постоянно меняющейся биографией. Он смог начисто стереть целую треть своей земной жизни.

Иногда он говорил, что у него не было матери; иногда намекал, что происходит с Сатурна, а избегая называть даты, он — как Фредерик Дагласс или даже Букер Т. Уошингтон — стал нестареющим и неменяющимся. «У меня нельзя спрашивать ничего конкретного по поводу дат», — говорил он.

> Мы со временем никогда особо хорошо не уживались — мы как бы игнорировали друг друга… я пришёл из какого-то другого места, но он [голос Создателя] добрался до меня сквозь всю путаницу и тьму человеческого существования. Но если бы я не существовал, он не смог бы добраться до меня и я был бы подобен остальным людям на планете, танцующим в своём невежестве… Я пришёл из какого-то другого места, где я был частью чего-то настолько чудесного, что слова не могут это выразить… Я прибыл на эту планету в очень важный день — мудрецы и астрологи указывали на него как на очень важную дату. Я прибыл в этот самый момент, и это было очень противоречивое появление… именно в таком состоянии духовное существо может появиться как раз в этот конкретный момент.

В три года Создатель отделил меня от моей семьи. Он сказал: «Слушай, твоя семья — это я.» С этого самого момента я находился под его руководством. Я был там, где был, и одновременно где-то ещё… Я помню разное — образы, сцены, ощущения. Мне никогда не казалось, что я принадлежу этой планете. Мне казалось, что всё это сон, что это нереально. Я страдал… я просто не мог установить контакта со всем этим… Мой разум так и не смог примириться с тем фактом, что так всё и должно быть. Мне всегда казалось, что тут что-то не так. Я не мог этого объяснить. Мои родители постоянно говорили: «Почему ты недоволен? Ты никогда не выглядишь довольным.» И это была правда. Посреди чужих вечеринок мне всегда было как-то грустно; другие люди веселились, а мне почему-то было одиноко и грустно. Это ставило меня в тупик, я должен был это проанализировать, и я решил, что я какой-то другой — вот и всё. Наверное, я пришёл откуда-то ещё. Я не просто родился; ещё до рождения я уже где-то был.

Я не человек. Я никогда не называл ни одну женщину «матерью». Ту женщину, которая считается моей матерью, я зову «другая мама». Я никогда никого не называю «матерью». Я никогда никого не называл «отцом». Мне это никогда не нравилось.

Я отделил себя от всего того, что обычно называют жизнью. Я полностью сосредоточился на музыке, и я очень озабочен этой планетой. В своей музыке я создаю переживания, которые трудно объяснить — особенно словами. Я отбросил привычное, и моя предыдущая жизнь больше не имеет для меня никакого значения. Я не помню, когда я родился. Я никогда этого и не запоминал. И именно этому я и хочу научить всех: важно освободить себя от обязательства быть рождённым, потому что этот опыт никак не может нам помочь. Для планеты важно, чтобы её обитатели не верили в своё рождение, потому что любой рождённый должен умереть.

Много лет спустя, когда он приобрёл знания в каббалистике и этимологии, он говорил, что рождение есть начало смерти, что «койка» — это место для сна[2], что "be-earthed" значит "buried"[3] («Истинный день рождения — это день твоей смерти»). Человек не рождённый, а созданный — как Франкенштейн Мэри Шелли — не имел первородного греха.

> [Человек] должен подняться над самим собой… превозмочь самого себя. Потому что в том виде, в каком он находится сейчас, он может лишь следить за репродукциями идей — ведь он сам просто репродукция… Он появился на свет не из творческой, а из репродуктивной системы. Но если он эволюционирует за свои собственные пределы, он выйдет из творческой системы. Чего я решительно стараюсь достичь — это заставить человека создать самого себя при помощи выхода вверх, из репродуктивной в творческую систему… Дарвин не представлял себе полную картину… Я тоже говорю об эволюции, но я пишу это слово через e-v-e-r[4].

Так всё и шло у Сан Ра. Но время от времени земное всё же просачивалось в его речь, и в ней появлялся намёк на ностальгию по прозаическому — пусть даже на короткое мгновение. Он говорил, что его отец ушёл из семьи, когда он был маленьким, а мать снова вышла замуж и дала ему имя его нового отца, «но я знал, что ни одно из этих имён не принадлежит мне… Мой отец просто свалил, когда я был совсем ребёнок», и мать не давала отцу видеться с сыном. Однажды он признался, что отец делал несколько попыток украсть его, но быстро добавил: «Мне не стоит всё это вспоминать». И тем не менее он видел отца в видениях: «Я совершенно уверен, что мой отец был не человек. Моё последнее воспоминание о нём — когда я был у него на руках, и я не думаю, что он был человек. У него был другой дух — тёмный. А я был ребёнком у него на руках… На самом деле меня вырастил создатель Вселенной, который направлял меня — шаг за шагом.»

Его старшая сестра Мэри вела себя гораздо менее осмотрительно: «Он родился в доме тётки моей матери — там, рядом с железнодорожной станцией… Я знаю, потому что я встала на колени и подглядела в замочную скважину. Он не с Марса.» Кэри и Айда Блаунт вместе со своим первенцем Робертом переехали в Бирмингем из Демополиса, торгового центра в крупном районе плантаций на западе Алабамы рядом с Миссисипи; этот город когда-то был коммуной французов-утопистов. У Кэри Блаунта было четверо детей от первого брака — когда он забрал с собой Айду и перешёл работать на железную дорогу, Маргарет, Делла и Джордж остались дома, а Кэри-младший поехал с ними. Айда развелась с мужем, когда Герман был ещё ребёнком, а когда её дом сгорел, она вместе со своей дочерью Мэри, Робертом и Кэри-младшим перебралась в другой дом в северной части города. Германа вырастили его бабушка по

матери Маргарет Джонс и двоюродная бабушка Айда Ховард — они жили в большом двухэтажном доме по адресу 2508, 4-я Северная Авеню (это была торговая часть города). Через квартал находилась Конечная Станция — огромная изящная постройка с куполом и громадными крыльями; в одном из них было багажное отделение, а в другом — зал ожидания для цветных. Это была крупнейшая железнодорожная станция Юга — узел одиннадцати линий, через который люди пересекали штат и ехали в Чикаго (ближайший город севера) или из него. Все они проходили под огромной вывеской на фасаде вокзала, на которой тысячами огней было написано: «Добро пожаловать в Волшебный Город».

Лайонел Хэмптон вспоминал эту станцию как крупный развлекательный центр Бирмингема — люди сидели на путях и смотрели на проходящие мимо поезда — «Экспресс Чёрный Алмаз», «Город Новый Орлеан», «Закат-Лимитед» (все они потом были увековечены в песнях); толпы народа аплодировали официантам, которые накрывали столы в вагонах-ресторанах, портье, застилающим постели, приветствовали машинистов, подающих свистки и кочегаров, звонивших в колокол. Когда поезд начинал медленно отходить от станции, кочегар бросал направо-налево несколько лопат лишнего угля (зрители могли забрать его с собой), а повара разбрасывали еду.

Мать и двоюродная бабушка Германа работали в вокзальном ресторане, и когда они были на работе, за ним присматривала бабушка. Ему никогда не нравилась её стряпня, так что при каждом удобном случае он шёл на вокзал, где мать и двоюродная бабка кормили его на кухне большого станционного ресторана. После этого он шёл в столовую и слушал, как механическое пианино играет последние записи — типа "Haitian Blues" и "Snake Hips" Фэтса Уоллера.

В детстве его называли «Снокам»[5], и это имя так и осталось в семье, так что спустя много лет его племянники и племянницы звали его «Дядя Снокам». Он был милым сообразительным ребёнком с приятной улыбкой, но тихим и сдержанным. От матери у него осталось мало воспоминаний, но её характер всё же хорошо запечатлелся в его памяти: он вспоминал, как в детстве ездил с ней в Демополис, и как она делилась с ним виски на вечеринке, в результате чего он начинал спотыкаться. Когда другие взрослые начинали её критиковать, она говорила, что с её стороны было бы ханжеством не давать ему того, что пьёт она сама… кроме того, по её словам, это отвадит его от спиртного, когда он вырастет. Сильнее всего ему запомнилось то, что мать была не особенно религиозна («она говорила, что мы сами создаём себе рай и ад») и никогда не ходила в церковь, что очень

раздражало бабушку, очень строгую и набожную женщину, которая следила за тем, чтобы он ходил в воскресную школу и вместе с ним и двоюродной бабушкой посещала службы в баптистской церкви. Он относился к этим службам весьма серьёзно — на него производили впечатление мрачные молитвы священников во время церемоний, богатая аргументация проповедей, экстаз женщин на службе, мощь и страх идеи Старого Ковчега Сиона. Но к семи годам он уже начал тайком задавать себе вопросы: «Я никогда не мог понять — если Иисус умер ради спасения людей, зачем люди должны умирать. Мне это казалось безграмотным. Ребёнком я не мог найти в этом никакого смысла.» Когда прихожане начинали подпевать гимнам, он тщательно следил за тем, что поёт, и в частности, никак не хотел петь строчку «Я помогу Иисусу нести крест»: «От тебя требовалось сделать некое заявление, но ты не мог узнать, кто его записывает.» Не то чтобы он был неверующим — его мучил вопрос, во *что* ему следует верить.

Когда он пошёл в первый класс Начальной Школы Св. Фомы, учителя не могли им нахвалиться: он был вежливым, прилежным мальчиком, уже умел читать и с первого дня полностью отдавался занятиям. Часто во время перемены бывало, что пока другие дети играли на поле, служившем школьным двором, он читал — и учителя говорили, что скоро он перечитает все книги в школе. Так и продолжалось все три первых года, и весь остальной срок учёбы (уже в Школе Линкольна) он оставался ребёнком, которого никто хорошо не знал, но все понимали, что он исключительно перспективен.

Он старался держаться ближе к дому, играл или один, или в компании своих двоюродных братьев и сестёр, и не интересовался никаким спортом.

Позже он говорил, что у него было безопасное детство — свободное от насилия и мук расовых отношений, т.к. у него практически не было контактов с белыми. Но в десять лет его уговорили вступить в Младший Дивизион Американских Лесников — группу мальчиков, каждую субботу встречавших утро в Храме Рыцарей Пифий. Его активное участие в этой группе удивляло всех, но он оставался её членом до перехода в старшую школу. Там он научился работать с деревом, ходить в походы, красиво ходить в строю, а также многое взял из ораторских состязаний. Вождём группы был ветеран Первой Мировой по фамилии Грэйсон — он тренировал ребят по-военному и произвёл на Германа большое впечатление.

Взрослая группа Лесников, спонсировавшая все эти мероприятия, была благотворительной организацией, созданной

белыми для чёрных; членам организации гарантировались страхование жизни, медицинская страховка и помощь добровольцев в трудные времена. Их ритуалы и эмблемы были основаны на идее жизни и работы в лесу; это была часть более общей реакции на растущую коммерциализацию Соединённых Штатов. Помимо смутной идентификации с американскими индейцами, там были символические атрибуты, присущие всем тайным обществам — рукопожатия, задания и испытания, всякие прочие проказы, а также драматическая инициация с шаблонными персонажами: жестокосердным банкиром, достойными бедняками и Смертью, говорящей из-за ширмы — она поражала и приводила в ужас новичка, а также напоминала ему о смертности всего сущего. Лесники поклонялись Природе и Богу Природы, лесу как храму, дикой природе как альтернативе коррупции и несправедливости городов; он отвергали богатство и положение в обществе. «Они показали мне дисциплину… всё о тайных орденах… научили меня быть вождём.»

Когда Герман вступил в пору юности, его начали мучить разнообразные физические проблемы — особенно жестокая грыжа, связанная с неправильным развитием яичек (крипторхизмом, само название которого было истинным Божьим наказанием)[6].Он скрывал это, как мог, но болезнь стала источником постоянных неприятностей и вызвала у него чувство, что его внутренние органы в любой момент могут переместиться или выпасть; это заставило его быть постоянно настороже. Его тело стало для него досаждающим неудобством и объектом изучения; он постоянно боялся того, что о его немощи узнают другие и начнут относиться к нему как к уроду — как к карнавальным аномалиям, которые он каждый год наблюдал на Ярмарке Штата Алабама. Для него это был тайный недуг, ставший навязчивой идеей и проклятием — и одновременно эмблемой его уникальности.

Когда внезапно скончалась бабушка Германа, он остался на попечении своей двоюродной бабки. Он был её любимцем, радостью жизни, и она никому не позволяла наказывать и «исправлять» его. Она посвятила себя его благосостоянию и гордилась его достижениями и талантами.

Поступив в школу, он до её окончания учился в одном и том же классе. «Такая обстановка как бы специально была устроена для того, чтобы я ничего не знал о мире… Если бы я знал что-то о мире, я, наверное, не был бы тем, кто я сейчас.»

> Я никогда не был частью этой планеты. С младенчества я был изолирован от неё. Я был посреди

всего происходящего и одновременно не принадлежал ему. Людские неприятности, предрассудки и всё такое — я ничего об этом не знал примерно до 14-ти лет. Похоже, что я был где-то ещё, в каком-то другом мире, почему в моём разуме и запечатлелась эта чистота. Это моя музыка играет роль того мира, о котором я знаю. Похоже на то, как если бы человек с другой планеты пытался сообразить, что ему делать. У меня именно такой разум, или дух — незапрограммированный, ни семьёй, ни церковью, ни школами, ни правительством. У меня незапрограммированный разум. Я знаю, о чём они говорят, но они не знают, о чём я. Я нахожусь в самой гуще их дел, но они никогда не были в той среде, которая запечатлелась в моём разуме — части чистого солнечного мира.

МУЗЫКА

Первым его воспоминанием о музыке было то, что у его старшего брата Роберта были граммофонные пластинки, и то, что все они ему нравились. Взрослые смеялись над ним — когда они просили что-нибудь поставить, он начинал бегать туда-сюда и искать пластинки, ещё не умея прочитать надписи на этикетках. Через несколько лет брат начал приносить домой новые пластинки, записанные отцом свинга Флетчером Хендерсоном. Герман был от них в полном восторге — его очаровывали искусство и блеск музыкантов в хитро меняющихся ртимических рисунках "Whiteman Stomp", роскошный «китайский стиль» "Shanghai Shuffle", латинская экзотика "The Gouge Of Armour Avenue". Он вспоминал, что сочинение мелодий казалось ему естественным процессом — «как полёт птицы». «Ребёнком я распевал мелодии, бродя по улицам. Но тогда я не мог их сыграть. Мне хотелось записать мелодии, приходившие мне в голову, но я не знал, как это сделать.»

В день, который он впоследствии осторожно называл одиннадцатой «годовщиной прибытия», его двоюродная бабка Айда купила ему в подарок пианино. Поскольку его сестра уже умела на нём играть, это сразу же стало источником трений между ними, и эти трения стали ещё сильнее, когда Герман начал играть без подготовки. Он играл не просто на слух (как утверждали о себе столь многие великие музыканты) — он умел читать музыку. В школе он уже узнал названия и расположение нот; теперь он тайком стащил у сестры её *Стандартный Учебник Музыки* и самостоятельно научился их читать. Поверить в это было невозможно даже тем, кто уже считал его исключительным ребёнком.

> Моя бабушка любила церковную музыку, и она купила книгу религиозных песен — она тоже не могла в это поверить. Я сыграл всё, что в ней было. Потом пришёл мой друг Уильям Грей — он играл на скрипке — и не поверил мне. Он сказал: «Мне приходится учиться ежедневно. Я знаю, что невозможно просто играть музыку, не читая. Ты просто играешь на слух, вот и всё!» Он пошёл домой за своими нотами, и я сыграл всё, что он принёс — Моцарта, всё прочее — я сыграл это. И с этого дня он каждый день приносил какие-нибудь ноты — хотел найти что-нибудь такое, что я не смогу прочитать. Мне приходилось играть всё с листа. Он не

смог найти ничего такого, что я не смог бы прочесть.

Через год он уже сочинял песни. Вскоре начал писать и стихи.

Каждую неделю они с двоюродной бабкой ездили на трамвае в один из чёрных театров, чтобы посмотреть какое-нибудь сценическое представление. Он видел Этель Уотерс, Айду Кокс, Клару Смит, таких бэндлидеров, как Дюк Эллингтон, Флетчер Хендерсон, Фэтс Уоллер и Бенни Моутен; водевильных артистов Butterbeans & Susie. Однажды, по пути в Бессемер с двоюродной бабкой, он увидел Бесси Смит — её длинное боа развевалось по ветру; после этого близлежащие меблированные комнаты стали популярны у гастролирующих исполнителей.

Герман начал упражняться с другими детьми, игравшими на музыкальных инструментах — особенно с Эвери Парришем; они учились в одной школе. Впоследствии Парриш стал пианистом и аранжировщиком ансамбля Эрскина Хокинса. Именно он впервые дал Герману учебник по аккордам и помог ему расширить свои фортепьянные навыки. Каждый день они говорили о музыкальной карьере, но Герман противился этой мысли: «Я уже читал о поэтах, писателях и мудрецах, человеческая жизнь которых была нелегка, и я не собирался этим заниматься… Я никогда не хотел быть музыкантом, потому что слышал, что музыканты умирают молодыми.»

* * *

Как большинство южных городов, Бирмингем в 30-е годы изобиловал музыкой — на улицах, в клубах, в церквях. По дороге в центр можно было увидеть таких блюзовых певцов, как Дэдди Стоувпайп, который перебрался туда из Мобила и выступал в оперном цилиндре и фраке, или Джейбёрд Коулмен, отвечавший своим блюзовым воплям собственным повизгиванием на губной гармошке; также можно было увидеть пикник, на котором пыхтел и жужжал Birmingham Jug Band. На представлениях под открытым небом или водевилях можно было встретить буги-пианистов типа Кау-Кау Дэвенпорта, попавшего в Бирмингем после изгнания из Алабамской Теологической Семинарии; на домашних вечеринках был замечен Роберт «Циклон» МакКой — любимый стриптизёршами аккомпаниатор, переехавший из Элисвилля; если же вам очень повезло, вы могли наткнуться на Люсиль Боган — наверное, самую непристойную из блюзовых певиц; ей аккомпанировал пианист Уолтер Роуланд, правая рука которого выбивала мощные, но изощрённые ритмы в качестве фона для её похабных смешков и воплей.

В каждой церкви был хор, а в некоторых приходах и несколько, но бриллиантами религиозной музыки чёрного Бирмингема были госпел-квартеты. Наибольшим покровительством эти акапелльные коллективы пользовались со стороны баптистов, которые обеспечивали их «тренерами», напоминавшими средневековых странствующих учёных — они аранжировали и преподавали партии одной группе певцов, а потом переходили к другой. Каждое воскресенье бирмингемские радиоприёмники были переполнены квартетами; голоса их дублирующих друг друга солистов драматически переплетались, как бы вызывая друг друга на бой (подобно джаз-солистам); их басы шлёпали бесловесными звуками, и все участники квартета пели остро акцентированные, перкуссивные мелодические линии. Закат этой эпохи наступил в 50-х годах, но стиль бирмингемского квартета распространился в сельскую местность, Новый Орлеан и далее в поп-культуру.

Для любителей изысканной ночной жизни очевидным выбором были большие танцевальные оркестры. Вне досягаемости белых существовала богатая сеть чёрных ночных клубов, театров и социальных клубов — это был альтернативный мир развлечений. Существовали такие ночные клубы, как Owls в Вудлауне — он назывался «маленькой масонской ложей», т.к. хитроумные представления, которые там ставились, могли

потягаться с ритуалами Масонского Храма Цветных; клуб Боба Савоя — единственное место, открытое 24 часа в сутки каждый день (он, кроме того, был любимым местом сбора музыкантов после работы); Рекс-клуб на другой стороне Горы Теней; Гранд-Террас в Прэтт-Сити, названный именем знаменитого чикагского дансинга; Торнтон-Билдинг на Узле Такседо, трамвайной стрелке в Энсли, увековеченной в хитовой свинг-мелодии оркестра Эрскина Хокинса. В таких чёрных театрах, как Frolic, Famous, Carver и Dixie в водевильных шоу или в перерывах между чёрно-белыми фильмами регулярно выступали известные по всей стране певцы, комики и оркестры.

Кроме того, во всех социальных клубах (закрытые общества, карточные клубы, художественные и литературные клубы, общества вкладчиков) проводились разные вечеринки, праздники, выпускные балы, пикники и еженедельные танцы. Если у тебя было приглашение, можно было не платить за вход. Для женщин существовали такие места, как Sojourner Truth Club, The Progressive Culture Club, Alpha Art Circle и женские организации типа The Courts Of Calanthe и Eastern Star. Для мужчин — закрытые общества «Лоси», «Рыцари Пифий» и «Масоны». Членство в каком-нибудь из них было предметом гордости в обществе. Например, Масонский Храм был памятником достижений чёрных: семиэтажное здание было разработано и построено афроамериканцами, а членами общества являлись многие лидеры чёрных в бизнесе, медицине и юриспруденции. Кроме того, в здании располагался крупнейший дансинг в городе. Членство в этих обществах было привилегией, и тем не менее оно пересекло все социальные, классовые и религиозные перегородки и заложило основу единства бирмингемских чёрных, из которого позже вышло движение за гражданские права 60-х гг.

Закрытые общества устраивали ежегодные балы, которые представляли собой хорошо подготовленные мероприятия; это были демонстрации элегантности и достоинства, на которых фабричные рабочие могли вращаться в одном кругу с небольшим числом юристов и врачей (кстати, некоторые рабочие временами зарабатывали больше профессионалов). Вечером работники ручного труда могли предстать весьма уважаемыми личностями. Подобно новоорлеанским Krewes — предшественникам Mardi Gras — эти балы начинали готовиться за несколько месяцев, и в недрах чёрной общины вырастали профессиональные костюмёры, декораторы, осветители и хореографы, отвечающие требованиям этих представлений. Каждый бал был тематически привязан к какой-нибудь современной популярной песне, а гвоздём вечера был «Специальный Клубный Номер» — театрализованное

представление членов клуба. Например, в 20-х гг. в элитном «Клубе Теней» члены клуба появлялись из-за освещённого экрана: их выходу предшествовали их собственные тени, под музыку "Me And My Shadow" — хита Теда Льюиса 1925 года. Эффект был ошеломительный, хотя наиболее прогрессивные члены общины поговаривали, что это сомнительный выбор — Льюис (белый) пел и танцевал эту песню с Эдди Честером (чёрным), тенью повторяя все его движения. Как-то раз выход членов «Рыцарей Пифий» происходил под песню "Stairway To The Stars", при этом они спускались с потолка и звёзды просвечивали сквозь их волосы.

Клубные танцы были более влиятельным бирмингемским развлечением, чем ночные клубы. «Я играл в социальных клубах», — вспоминал Герман:

> У чёрных были свои социальные клубы — люди арендовали помещение, собирались там, и каждую неделю устраивалось что-нибудь такое: смокинги, еда, питьё. Это было совсем другое общество. Оно находилось в белом мире, но люди собирались вместе, и они были красивы. А когда я стал ездить в другие города, там не было того, что в Бирмингеме. Там были таверны и всё прочее — ночные клубы — к чему я не привык.

Чёрные оркестры сами по себе были величественными и элегантными витринами, а поскольку некоторые из них пользовались в белых дорогих отелях и загородных клубах не меньшим спросом, чем в чёрных клубах, им сопутствовала аура признания, в какой-то мере защищавшая их от неуважения в повседневной жизни. На сцене музыканты были одеты в щегольские костюмы с иголочки, накрахмаленные рубашки и лакированные туфли. Барабанщики сидели посреди блестящей «листвы» тарелок и гонгов, а пластики их бас-барабанов были разрисованы тропическими картинами и слегка подсвечены сзади. Лучи прожекторов отражались от сверкающей меди в дымном тумане, создавая ощущение фантасмагории, полностью преображавшей вечер для тех, кто днём работал у доменных печей Бирмингема и Бессемера. Музыка могла быть прочной стеной звука, когда все голоса сливались в один; бывало и так, что какая-то отдельная секция — тромбоны, трубы или саксофоны — внезапно уходила в «автономное плавание»; музыканты поднимали и раскачивали свои инструменты в хореографической постановке на фоне других секций, дублируя своими движениями музыкальное развитие. Солисты вставали из-за анонимных стоек, выходили к микрофону и демонстрировали свой персональный стиль; целые теории о природе чёрной мужественности

опровергались одним-единственным блюзовым припевом. Позади солистов звучали убедительные инструментальные риффы и словесные возгласы похвалы и поддержки. Эти ансамбли были примерами того, как возможно оставаться личностью в условиях требований абсолютной групповой дисциплины и единства; это были утопические образы расового коллективизма. Это была утончённая жизнь, полная гордости за своё мастерство, жизнь, смеющаяся над социальными ограничениями, наложенными на музыкантов.

За пределами сцены жизнь в оркестрах не всегда была так великолепна. Танцевальные оркестры зачастую представляли собой кое-как собранные составы музыкантов, многие из которых не имели между собой ничего общего, кроме музыки, а в долгих гастрольных поездках это хаотическое существование ещё усугублялось привычками отдельных исполнителей, различиями в возрасте, образовании и социальном положении. Молодым участникам состава часто приходилось испытывать на себе самые разрушительные и вредные элементы этой жизни и быть мишенями жестоких шуток. Оркестры были построены по принципу «отец и семья», и некоторые руководители часто требовали абсолютной верности и нерассуждающего подчинения, причём взамен давали очень немногое. Как только музыкант оказывался на гастролях, ему могли снизить зарплату, уволить без предупреждения и без средств для возвращения домой — некоторым не удавалось даже переодеться. Конечно, многие стремились получить эту работу, чтобы вырваться из жизни, казавшейся им рабством — но жизнь в оркестре была некой формой феодализма.

Родители подростков не одобряли посещения танцевальных вечеринок в клубах, но Герман, как и другие юные музыканты, находил способы ускользать из дома по ночам, чтобы, стоя на улице рядом с клубом, слушать музыку. Так он услышал все оркестры Юго-Востока (так называемые территориальные ансамбли), проезжавшие через Бирмингем в рамках своих гастролей: там были С. С. Белтон из Флориды, Дюк Эллингтон с Юга; Royal Sunset Serenaders Дока Уилера, группа, спевшая мелодию "Marie" в унисон задолго до того, как Томми Дорси превратил эту идею в хит; Carolina Cotton Pickers (первоначально Оркестр № 5 благотворительного предприятия «Сироты Дженкинса»), оркестр настолько бедный, что его участники во время путешествий в своём стареньком автобусе одевались в рабочие комбинезоны, но вскоре добившийся такого успеха, что ушёл из-под опеки и начал выступать сам по себе, возвратившись в школу только через несколько лет. «Когда я услышал Чарли

Паркера, то был поражён тем, что он звучал как альт-саксофонист из Carolina Cotton Players — Лью Уильямс… Мир сбил спесь со многих хороших музыкантов. Но я видел и слышал их всех.»

> Я не пропускал ни одного ансамбля — неважно, известный он был или нет. Мне не просто нравилась музыка — я любил её. Некоторые из оркестров, которые я слышал, так и не добились популярности и не записали хитовых пластинок, но это была истинная натуральная чёрная красота. Я хочу поблагодарить их и отдать честь всем искренним музыкантам — бывшим и будущим. Чудесно просто думать о таких людях. Та музыка, которую они играли, была естественной радостью любви — это явление настолько редко, что я не могу его объяснить. Она была свежей и смелой; дерзкой, искренней, ничем не стеснённой. Это был несфабрикованный авангард — и он до сих пор остаётся таким, потому что в мире для него не было места, мир игнорировал нечто ценное, нечто, чего он не понимал. И я никогда не мог понять, почему мир не может этого понять.
>
> Дело в том, что на Глубоком Юге чёрные люди были очень угнетены; у них создавалось чувство, что они — ничто, и единственное, что у них было — это биг-бэнды. Единство показало им, что чёрные могут объединяться, хорошо одеваться, делать нечто прекрасное — и это всё, что у них есть… Так что для нас было важно слушать биг-бэнды. Именно поэтому биг-бэнды так важны для меня. У нас были трио и всё прочее, но биг-бэнд — это было что-то совсем другое.

«Моя бабушка называла эту музыку «вихлянием» (reels). Но она была права. Это была настоящая (real) музыка.»

'ФЕСС

Это была Алабама Букера Т. Уошингтона, который выступал за профессиональную подготовку в качестве средства выживания в сегрегированном обществе. Но музыка не входила в число занятий, которые рекламировал из Таскеги Уошингтон: она, как и любая культурная деятельность, была слишком непрактична, слишком эмоциональна, а может быть, и слишком стереотипна. Только при помощи научно-математических методов раса могла бы обрести машинную точность и дисциплину, необходимые для развития и противостояния расистской иррациональности: всё остальное было отвлечением внимания. Так что в первых бирмингемских школах для афроамериканских детей музыка была функциональной и культурной деятельностью, а не предметом обучения. И всё же — без учителей, даже без источника поступления инструментов — в чёрном Бирмингеме образовалась система союзов, где старые музыканты учили молодых. Большинство детей, игравших в школьных ансамблях, постигли основы игры на инструментах ещё до школы. Добровольцы-руководители школьных ансамблей втискивали репетиционное время куда только можно и организовывали профессиональные группы, в которых школьники могли играть по вечерам.

Некоторые из этих учителей получили легендарный статус благодаря своим достижениям. Например, Сэм Фостер, первый дирижёр школьного оркестра в Бирмингеме, работал в Институте Таггла — учебном заведении, которым управляли (и предоставляли финансирование) бирмингемские братские организации совместно с их женскими отделениями; они давали образование и крышу над головой бездомным чёрным детям. Таггл, как и другие подобные заведения — Дом Мальчиков Дженкинса из Чарлстона и Дом Уэйфсов из Нового Орлеана — стал важнейшим источником профессиональных музыкантов с Юга.

Первым учителем музыки в средних школах был Джон Т. «Фесс» Уотли, ученик Фостера, занявший его место в Таггле и добившийся там такого успеха, что организованный им оркестр из учеников младших классов даже ездил на гастроли. Позже Уотли взяли преподавателем печатного дела в Высшую Промышленную Школу, но в свободное время он и там организовал духовой оркестр и концертный ансамбль, а через год — и танцевальную группу. В 1922 г., в свой пятый год в Промышленной Школе, Уотли собрал группу из своих бывших и

настоящих учеников, достаточно сильных для того, чтобы стать ансамблем Jazz Demons — их до сих пор помнят как первый настоящий бирмингемский джаз-банд.

Уотли был жёстким автократом, суровым и требовательным, саркастичным и временами грубым. Он запомнился людям фанатическим упорством, когда речь шла о точности, умеренности, аккуратности и владении фундаментальными навыками. Его целью было совершенство, и он добивался хорошего исполнения стандартов при помощи угроз, насмешек, похвал и собственного примера. Из своей типографии в нижнем этаже он мог слышать репетиции своих учеников в обеденный перерыв, и услышав одну фальшивую ноту, он тут же прибегал наверх и мчался прямо к виновнику. Если студенты собирались играть в его ансамбле, им полагалось безупречно играть и внимательно слушать его лекции в классе — даже если они где-то шлялись до трёх часов утра. К тем, кому не удавалось выполнить хотя бы одно из этих требований, в школе и на работе применялись дисциплинарные взыскания. Его ученики вспоминают крайние меры, применявшиеся им к нерадивым, а также его красочный язык, при помощи которого он добивался своих целей: «Если бы у меня была назначена встреча с дьяволом, я пришёл бы на 15 минут раньше и спросил бы его — где он, чёрт возьми, пропадал.» Его чувство дисциплины доходило до того, что в поездках он садился с группой в один вагон — притом наказанным отводились особые места.

Он полностью отдавался своей работе, и все дни и свободные вечера проводил в школе. Он был неравнодушен к расовым вопросам, и убеждал всех чёрных музыкантов — в особенности своих учеников — вступать в Союз. В Бирмингеме было не так много профессиональных музыкантов, и белые музыканты регулярно ходили на выступления своих лучших чёрных коллег (обратное было невозможно); поэтому Уотли смотрел на Союз как на средство защиты и музыки, и музыкантов. Союз Музыкантов также был сегрегирован, но в условиях сегрегированного общества это иногда было даже преимуществом.

Репутация Уотли как музыкального педагога имела национальный масштаб, и когда таким бэндлидерам, как Лайонел Хэмптон, Луи Армстронг и Дюк Эллингтон были нужны музыканты, они обращались к нему. Его влияние было особенно сильно в чёрных государственных университетах, Алабамском Государственном Педагогическом Колледже и Алабамском Сельскохозяйственно-Механическом Университете — там его рекомендации было достаточно, чтобы студент получил стипендию. В институтах для чёрных танцевальные оркестры

обычно были средством зарабатывания денег для института, и некоторые такие оркестры были столь популярны и так часто ездили на гастроли, что студентам редко приходилось бывать в аудиториях. Самым знаменитым студенческим оркестром Алабамы был 'Bama State Collegians', однажды превратившийся в Оркестр Эрскина Хокинса — ансамбль, особенно популярный в среде чёрных танцоров в 30-е и 40-е годы. Бывало, что оркестр Хокинса приобретал огромный размер по меркам того времени — до десяти медных и шести саксофонов — и он установил стандарт для алабамских ансамблей, угодив вкусу танцоров своими хорошо отрепетированными и ярко сыгранными инструментальными композициями — например, "After Hours" Эвери Пэрриша, песни настолько популярной, что однажды она (полушутливо) была предложена в качестве замены "Raise Every Voice And Sing" — национального негритянского гимна.

В 1929 г. Герман поступил в Высшую Промышленную Школу — единственное учебное заведение «второй ступени» для чёрных в Бирмингеме, и самое большое в Соединённых Штатах. Он быстро обогнал остальных в своём классе, получая отличные оценки по всем предметам (по всем, кроме «Бизнеса»; по этому предмету он получил «удовлетворительно»), его характеристики были полны таких комментариев, как «блестяще» и «большие способности» (этот термин с годами потерял большую часть своей силы, но когда-то применялся только к самым лучшим). Большинство его одноклассников знали о нём лишь то, что он тихо существует где-то с краю. Однако 13 марта 1931 г. он на некоторое время «вышел на поверхность» в качестве репортёра на первой странице студенческой газеты The Industrial High School Record. В статье, озаглавленной «Ценность идеальной темы в докладе старосты Макса Уорделла», Герман дал пышное описание выступления на студенческом собрании, состоявшемся месяцем ранее. Смысл выступления Уорделла заключался в поиске мотивации; он говорил о важности характера и необходимости установления высоких идеалов. На Германа произвели большое впечатление истории, которыми Уорделл подкреплял свои аргументы, и он с энтузиазмом пересказывал их:

> Один человек переправлялся через реку на пароме. Он спросил паромщика: «Ты знаешь что-нибудь из биологии?» «Нет», — отвечал паромщик.
>
> «Тогда», — сказал человек, — «ты упустил четверть своей жизни.» Через какое-то время он спросил: «А об астрономии что-нибудь знаешь?»
>
> «Нет», — отвечал паромщик.

«Тогда ты упустил половину своей жизни.»

Потом он опять задал вопрос: «Ты знаешь что-нибудь о математике?»

«Нет», — отвечал паромщик.

«Тогда ты упустил три четверти своей жизни.»

Внезапно паром перевернулся.

«Ты знаешь что-нибудь о плавании?» — крикнул паромщик.

«Нет», — ответил человек.

«Тогда», — злорадно заметил паромщик, — «ты упустил всю свою жизнь.»

В другой истории Уорделла речь шла о неком древнем короле:

Как-то раз король, которому опротивели его мудрецы, попросил художника нарисовать ему портрет совершенного человека. Художник сделал, что от него требовалось, и тут же понёс картину королю. Король взял её, повесил у себя в комнате и каждый день на неё смотрел.

Однажды он заметил в картине нечто любопытное, нечто знакомое. Тогда он глубоко сосредоточился и обнаружил, что лоб принадлежал одному из его мудрецов, глаза — ребёнку, а рот — его жене. Таким образом он пришёл к следующему выводу: никто не совершенен, совершенный смертный мог бы получиться только из всех нас.

Третья история привела Германа к пониманию того, что о чём ты думаешь, тем ты и становишься: «Превратим природу в сплошной блеск и красоту, ибо человек есть то, о чём он мыслит в глубине сердца.» Оратор завершил речь своим личным кредо: «всегда помнить о моём долге перед моим Богом; слушать его голос, не слышать ничьего другого зова и каждый день подниматься выше с мудрым чувством жизни и любви.» Герман закончил статью следующим замечанием: «Я вошёл в аудиторию практически равнодушным, потому что никогда раньше не слышал его лекций. Я вышел совершенно другим — или, лучше сказать, «возвеличенным».»

Тут был материал, которому было суждено вновь и вновь возникать в будущей жизни Германа: природа истинного знания, возможность совершенства в человечестве, сила духа, правильное отношение к Богу — но, что характерно, он возникал с другими, извращёнными выводами.

В школе он был известен постоянным чтением серьёзных книг — именно это запомнили в нём его дожившие до наших дней однокашники. Из их слов вырисовывается практически легендарный образ: он читал стоя в очереди, сидя в трамвае, перед репетициями, за едой. И как только он заканчивал читать книгу, он начинал задавать людям вопросы, основанные на её содержании; если ответа не было, начинал рассказывать то, что только что прочитал. В этих воспоминаниях слышится истинное восхищение, потому что серьёзное чтение для чёрного в Бирмингеме можно было назвать подвигом: во время Депрессии книги стали большинству людей не по карману. Кроме того, библиотеки были сегрегированы, и для того, чтобы воспользоваться Бирмингемской Публичной Библиотекой, нужно было заходить с чёрного хода, звонить и надеяться, что какой-нибудь чёрный работник сунет тебе книгу за дверь. Тем не менее он читал невероятно много: романы, поэзию, фантастику, мировую историю, религиозные трактаты, научно-популярные журналы и комиксы, книги по искусству и описания путешествий. Он проникал в научно-технический отдел публичной библиотеки (а в те времена там был большой выбор книг о психических феноменах и оккультизме), а в масонской библиотеке для цветных находил литературу о достижениях негритянской расы и фундаментальные труды о мистическо-библейских основах масонства.

Поскольку Герман был пианистом, умеющим читать музыку с листа, он сразу же стал членом школьного оркестра, игравшего репертуар из классических и салонных фаворитов в начале и конце собраний. Каждый день после занятий он репетировал в оркестровом зале и уходил, только чтобы попасть домой до темноты.

В то время белые музыканты ещё не заменили чёрных в игре для изысканного белого общества, и к началу 30-х у Уотли было несколько ансамблей за пределами школы — все они были особенно активны летом, когда студенты могли свободно разъезжать. Сливки из них были собраны в Sax-o-Society Orchestra (позже переименованном в Vibra-Cathedral Orchestra), который играл в основном в загородных клубах и на прочих общественных мероприятиях белых, хорошо одевался и ездил в лимузинах «Кадиллак». Именно в этом составе и начал работать Герман в качестве профессионального музыканта — это было на последнем курсе; он замещал постоянного пианиста Керли Пэрриша, брата Эвери. Большинство фортепьянных партий в бирмингемских танцевальных ансамблей исполняли женщины, но трое игравших для Уотли — братья Пэрриш и Герман Блаунт — были

исключениями из правила. Хотя Герман часто возмущался утверждениями Уотли о том, что всё можно делать лишь единственным образом, он гордился тем, что был единственным учащимся среди участников этого ансамбля.

Многие группы, появившиеся в Бирмингеме в 30-е годы — The Black & Tan Syncopators, The Fred Averett Band, The Magic City Serenaders — были составлены из учеников Уотли, и многие из этих учеников уже сами были учителями музыки в других бирмингемских учебных заведениях; некоторые из этих групп — как, например, Society Troubadours, организованная в конце 20-х — финансировались самим Уотли. Летом 1932 г. Герман ездил на гастроли с «Трубадурами». В своих коротких итонских пиджаках («официантских куртках», как он их называл), имея средства лишь на жильё и еду, они проехали по обоим Каролинам, Вирджинии, Висконсину и Иллинойсу. Когда они впервые триумфально въехали в Чикаго, их автобус сломался; к ним подходили люди, и, увидев лозунг на боку автобуса, спрашивали о своих родственниках в Алабаме.

Именно в этом турне Герман начал вести дневник, в который записывал свои впечатления — некоторые вспоминают, что он записывал свои мысли о сегрегации и унижениях, которым он подвергался. С другими музыкантами он делился своими чувствами редко, но трубач Уолтер Миллер вспоминал, что особенно его вывела из себя встреча с полицейским во время позднего возвращения домой. Офицер загородил ему дорогу, и куда бы ни пытался пойти Герман, он вставал у него на пути. Наконец Герман взмолился: «Офицер, зачем вы так со мной поступаете? Что я вам сделал?» Записная книжка была для него средством записи и суммирования этих несправедливостей.

Дж. Л. Лоу, безупречный добродушный саксофонист, так вспоминает об этой книжке:

> Помню, мы играли в Эннистоне в одной гостинице. С ним была его записная книжка. Я думал, что он записывал туда то, что ему не нравилось… то, с чем он не мог согласиться. Он был совсем не разговорчивый человек. Одним из этих пунктов было то, что в здания нужно было входить не через тот вход, что белые люди. Через парадный вход пройти было нельзя. Мы заходили через коридор, где находился грузовой лифт. По выражению на его лице было видно, что его это волнует, что он против этого. Это никому из нас не нравилось, но мы должны были делать свою работу. Мы знали, что в Бирмингеме было, может, десять лифтов, но один всегда

предназначался для «цветных». Мы особо не злились, старались не обращать на это внимания. Но ему это было не по душе.

Чёрные музыканты на Юге всегда пользовались кое-какими вольностями, разрешавшими им доступ в привилегированные места для белых, но присутствие на белых общественных мероприятиях неизменно подвергало их унижениям и даже опасности. Однажды, когда Герман играл на танцах в элитном бирмингемском районе «Файв-Пойнтс», какой-то полисмен неодобрительно высказался по поводу общения некоторых белых гостей с музыкантами, после чего возникла драка. В другой раз в 1933 г. он подменял пианиста в белом оркестре, игравшем в Скоттсборо (Алабама), и как раз в это время в городе проходил второй суд над «Ребятами из Скоттсборо»[7]. «Юг действовал ему на нервы, он терпеть этого не мог», — говорил бирмингемский трубач Уолтер Миллер.

В январе 1932-го, в самый разгар Депрессии, Герман окончил среднюю школу, одним из 300 выпускников. Его кандидатура обсуждалась при выборе выпускника, который должен произнести прощальную речь от имени всех, но ему это было неинтересно, потому что, по его словам, он не хотел иметь ничего общего с лидерством. Он попросил, чтобы его характеристику переслали в Майлс-колледж в соседнем Фэрфилде, но не имея денег на оплату обучения и постоянной работы, он туда так и не обратился, а продолжил репетировать (3–4 часа в день) с некоторыми из музыкантов, с которыми играл в школе. Остаток дня он проводил за чтением и аранжировкой музыки. Ангажементы получить было трудно, публики в залах собиралось немного, но они всё же создали группу, которая играла по понедельникам в Масонском Храме и держала их на плаву, доставляя им заработок в размере 3–5 долларов за вечер.

Прошло ещё полтора года, и у группы начал возникать кое-какой успех. Под названием The Nighthawks Of Harmony они несколько раз играли на радиостанции WAPI, работали в мужских клубах «Совы» и «Отдых Лосей» и в таких ночных клубах, как Гранд-Террас и Bob Savoy's. Они даже как-то раз сыграли концерт для одной из баптистских церквей. В то же время Герман продолжал работать аккомпаниатором в других группах — в частности, в составах Пола Баскомба и чечёточника Принса Уоллеса. Некоторое время он аккомпанировал Дж. Уильяму Блевинсу, известному певцу госпел и первому чёрному певцу, начавшему выступать на бирмингемском радио (75 центов за выступление).

Билл Мартин, местный трубач, игравший с Каунтом Бейси, посоветовал Герману аранжировать музыку, сначала переписав её с пластинки на бумагу. Герман возразил, что ничего об этом не знает — ни о транспонировании, ни о диапазонах инструментов. Но Мартин объяснил ему различные тональности инструментов и научил транспонировать голоса, после чего Герман скопировал всю аранжировку пьесы Флетчера Хендерсона "Yeah Man!" с пластинки. Кое-кто говорит, что он был первым музыкантом с Бирмингеме, попытавшемся сделать это. Так же быстро, как он научился играть на пианино и читать музыку, он почувствовал, что ему суждено быть прирождённым аранжировщиком.

На протяжении многих дней он останавливался у дома Эвери Пэрриша, чтобы поиграть с ним в четыре руки. Когда же Пэрриш подзадорил Германа что-нибудь написать, он не только написал несколько пьес, но и тут же отослал их в издательскую компанию Кларенса Уильямса в Нью-Йорке. Через много лет он утверждал, что так и не получил за эти пьесы никакой платы, однако в 1933 г. Уильямс со своим оркестром, тем не менее, записал одну из них — "Chocolate Avenue" — на Vocalion Records. Это была 32-тактная поп-песня с фразировкой, расположенной «за ритмом» и сыгранная в «пешеходном» темпе.

В 1934 г. Этель Харпер, всеми любимая учительница английского в Высшей Промышленной Школе, решила бросить работу и организовать ансамбль. Элегантная, утончённая, хорошо одетая женщина на четвёртом десятке, она была актрисой и певицей с популярным и лёгким классическим репертуаром. Она обратилась к Герману с просьбой написать для неё аранжировки и помочь в работе с ансамблем, который через несколько репетиций стал Оркестром Этель Харпер. Она купила музыкантам форменные костюмы, устроила ангажементы в таких местах, как Масонский Храм, а потом повезла их на гастроли в Каролины и Вирджинию. Сама мысль о том, что женщина может возглавлять оркестр из музыкантов-мужчин, произвела немалый шум, но оказалось, что её голос плохо подходит к аранжировкам, рассчитанным на скэт-вокал и джазовую фразировку, и с приходом лета она отказалась от этой идеи и уехала в Нью-Йорк, где у её сестры был ночной клуб. Там она вошла в состав Ginger Snaps, вокальной группы, добившейся некоторого скромного успеха.

Осенью 1934 г. 'Фесс Уотли решил проверить эту же группу музыкантов, дав ансамблю своё имя. Он хотел посмотреть, что они смогут сделать за пределами родного города. В лимузинах и форме, оплаченных Уотли, они повторили маршрут, по которому прошлым летом прошла собственная группа Уотли. На баси́ста

Айву Уильямса, который был несколько старше остальных, была возложена финансовая ответственность. Герман неохотно согласился стать играющим руководителем. В компании чечёточника и певца они сначала поехали на юг, добравшись до Флориды, а потом повернули на север по маршруту Колумбус — Огайо — Индианаполис — Чикаго. Когда от них потребовали вступить в Чикагский Союз Музыкантов — это было необходимо, чтобы выступить в зале Savoy Ballroom — группа предложила, чтобы Герман объявил себя руководителем. Он — опять без особого желания — согласился, но на этот раз воспользовался возможностью похоронить фамилию «Блаунт» под сценическим именем и решил вступить в королевский ряд джазовых Герцогов, Графов, Принцев и Королей, назвавшись «Барон Ли». Однако до него дошло, что это имя уже носит один из бэндлидеров; что ещё хуже, музыкальный мир был наводнён Баронами, в том числе такими, как Ли Барон, Синий Барон и Melody Barons Of Tuskegee. Подошло бы имя «Сонни Ли», потому что музыканты и так называли его «Сонни» — но тут ему вспомнился генерал Роберт И. Ли, герой белого юга (и к тому же побеждённый). Какое-то время он обдумывал имя «Ли-Сын», а потом отверг его как слишком пассивное. Наконец он вообще отказался от этой идеи и возвратился к фамилии «Блаунт», но относился к ней как к сценическому имени, притом виня во всём группу. Он говорил: «Я сказал — не использовать моё имя, мне не нужен ансамбль… И они взяли имя Сонни Блаунт. Оно было не моё, а моих единоутробных брата и сестры. Они знали моего брата — он хорошо умел делать конфеты. Он был очень популярен, так что они взяли его имя.» В эпоху, когда бэндлидеры были местным эквивалентом кинозвёзд, Сонни буквально всячески сторонился прожекторов, сосредоточившись на пианино, как будто он был простым аккомпаниатором. Он играл, по его словам, «скромную роль», а остальные со смехом говорили, что это «вообще не роль».

После Чикаго они поехали в Висконсин, потом опять на юг — в кентуккийский Коттон-Клуб — потом в Новый Орлеан и Биг-Стоун-Гэп между Вирджинией и Теннесси. Одним из самых их крупных ангажементов был в Коконат-Гроув в Цинциннати: тамошний антрепренёр договорился с Эрни Моррисоном (Солнечный Сэмми из *Нашей Банды),* что он будет танцевать, петь и руководить группой, как будто она его собственная. Однако посещаемость была не очень велика, и их пребывание в Цинциннати окончилось раньше срока. Несмотря на то, что им частенько приходилось ночевать в своём лимузине, денег едва хватило на покрытие расходов, и домой они вернулись без копейки.

ХАНТСВИЛЛ

Сонни продолжал думать о поступлении в колледж. Была некоторая вероятность получения стипендии во флоридском A & M, одном из прекрасных музыкальных учебных заведений Юга. Некоторые участники его ансамбля хотели вместе пойти в Бишоп-Колледж в Далласе, и мать одного из музыкантов (Уильяма Рида) предприняла усилия, чтобы обеспечить им стипендии, но у них не было денег даже на дорогу. Тогда Сонни попросил, чтобы его характеристику послали в Алабамский Государственный Сельскохозяйственный Механический Институт для Негров. Барабанщик Мелвин Касуэлл (уже учившийся на втором курсе в A & M), вспоминал, что один его сосед — доктор Сэм Ф. Харрис — слышал их репетицию и был так впечатлён, что убедил декана в A & M в том, что училищу нужен танцевальный оркестр, после чего декан дал десятерым участникам бирмингемского ансамбля стипендии. В обмен на выступления на вечерах они получали обучение (30 долларов в год), три доллара в месяц на музыкальные уроки и 17 долларов на жильё и питание в год.

Однако Сонни вспоминал всё это иначе. Для него колледж был способом убежать из группы. Но группа всё равно последовала за ним, и когда он сошёл с поезда в Хантсвилле и увидел их там, то пожаловался декану колледжа. Ему было не очень приятно, когда декан дал всем стипендии, форму и автобус и назначил их официальным оркестром колледжа. «Так что они всё-таки были со мной. Я не мог от них отделаться. Казалось, что тут вмешалась судьба или что-то в этом роде. Я пытался избежать этого, но опять попал в музыку.» Как бы то ни было, в конце первого семестра в списке класса новичков 1935-36 гг. значились ещё только три участника группы — трубач Чарльз МакКлер, саксофонист Джон Рид и Айва Уильямс.

A & M представлял собой двухгодичный колледж профессионального обучения с фермой в 250 акров и своими начальной и средней школами. В нём одновременно учились 224 студента под руководством 25-ти преподавателей. Сонни поступил на курс подготовки учителей, т.к. таким образом «можно было получить специализацию во всём… большинство ребят из группы предпочли гуманитарные курсы. Но я пошёл на педагогический, потому что на протяжении всей школы я получал хорошие отметки. Получив педагогическое образование, я мог заниматься всем, чем угодно. Можно было преподавать везде — начиная с первого класса. Нужно было уметь кратко и сжато излагать темы — это у меня хорошо получалось. Так что я могу

учить людей. Мне неважно, насколько трудно это кажется другим — я могу учить людей разным вещам, потому что я учился этому.»

В первый день он зарегистрировался как Герман С. Блаунт и получил место в комнате с девятью сожителями в Лэнгстон-Холле, временном общежитии, где также были кухня и столовая. Такая обстановка была Сонни совсем не по душе — негде было упражняться, не было своего уголка для одевания и сна, не было тихого места для учёбы. Так что немалую часть первого курса он провёл в библиотеке или репетиционных залах.

Он записался на курсы английской литературной композиции, общественных наук, биологии, рисования и живописи, музыковедения, музыкальной нотации и истории музыки («Я, наверное, изучал все предметы в школе, кроме сельского хозяйства»). В конце первого семестра он вошёл в список отличников со средним баллом 3,14 и занял восьмое место в классе новичков.

Сонни также начал своё первое формальное изучение фортепиано под руководством профессора Лулы Хопкинс Рэндалл, пианистки, закончившей Чикагский Музыкальный Колледж, которая кроме того обучала вокалу, дирижировала хором и вёла все музыкальные и музыкально-педагогические курсы. На частных уроках под её руководством он работал над композициями Баха, Гайдна, Моцарта, Бетховена, Мендельсона, Шумана, Шопена и Сэмюэла Коулридж-Тейлора. Однажды, когда профессор Рэндалл пришла на урок, её поразило то, что Сонни транскрибировал музыку с пластинки. Она спросила его, не согласится ли он помогать ей в её теоретическом курсе («Она была очень милая женщина, во время её уроков ученики занимались разговорами. Когда она поставила за кафедру меня, они перестали разговаривать и стали слушать.»). Хотя в учебной программе акцент делался на европейской классической музыке, студенты также получали представление о современных афроамериканских композиторах — таких, как Натаниэл Детт и Уилл Мэрион Кук. Несмотря на классическую программу и отсутствие у Сонни формальной подготовки, Рэндалл посоветовала ему не ограничиваться программой — он должен был найти свой собственный путь, обнаружить в себе уникальные черты, развить их и проявить в своих выступлениях. На её курсе музыковедения «я изучал Шопена, Рахманинова, Скрябина, Шёнберга, Шостаковича…»

ЗОВ

Школьные занятия, как всегда, давались ему легко, но на протяжении всего года Сонни не давали покоя вопросы, вставшие перед ним с самого детства: кто он такой, каково его место в мире, каковы его отношения с Богом. «Затем я решил, что поскольку я получаю такие хорошие отметки, мне нет надобности быть интеллектуалом, если я не могу сделать чего-то такого, чего никто не делал раньше — и я решил взяться за самую трудную задачу на планете. Я видел свой прогресс на духовном уровне, на интеллектуальном уровне, но самой трудной задачей должно было быть выяснение настоящего смысла Библии, не поддававшегося ни интеллектуалам, ни религиям. Смысла книги, переведённой на все языки. Её смысла так и не смогли найти, и именно это я и хотел сделать.»

Он ушёл в себя так глубоко, как ещё никогда, и начал проводить ещё больше времени в библиотеке, изучая комментарии к Библии и их соответствие, атласы Святой Земли, биографии великих проповедников. Он подумывал над тем, не вступить ли ему в какую-нибудь церковь — например, в Адвентисты Седьмого Дня: его привлекали их пророческие и утопические традиции, их стремление к физическому здоровью, значение, придаваемое ими в своих доктринах ангельскому руководству и роли Сатаны в человеческой жизни.

> Потом я решил попытаться дотянуться до Бога, чтобы выяснить, зачем нужны похороны в церкви. То, чему учат в церквах — правда ли это? Чего он хочет? Потому что я знал на этой планете многих хороших людей, и они всё равно умерли. Так что я захотел узнать, чего он хочет. Я спрашивал его об этом в детстве. Он сказал мне, что хочет найти на этой планете одного чистосердечного человека. Только одного. Человека без тайных мотивов, простого, естественного, чистого сердцем. Я записал всё это. Я вёл дневник.

Однажды весной Сонни возвратился с учёбы и обнаружил, что его соседи по комнате столпились вокруг его кровати, читая его дневник и смеясь:

> Им было весело. После этого я уничтожил дневник. Но воспоминания у меня остались — в нём я говорил, что со мной вошли в контакт люди из космоса. Они

хотели, чтобы я ушёл с ними — в открытый космос. Они искали человека с таким мышлением, как у меня. Они сказали, что это довольно опасно, потому что у тебя должна быть идеальная дисциплина… Я должен был взлететь так, чтобы ни одна часть моего тела не касалась внешней стороны луча, потому что в противном случае при переходе через разные временные пояса я не смог бы вернуться назад. Так я и сделал. Ну и, это было похоже на гигантский прожектор, светящий прямо на меня; я называю это трансмолекуляризацией, потому что всё моё тело стало чем-то другим. Я мог видеть сквозь себя. И я пошёл вверх. Я называю это трансформацией энергии, потому что я был не в человеческой форме. Я чувствовал, что я там, и одновременно мог видеть сквозь себя.

Затем я приземлился на планете, которую определил как Сатурн. Первое, что я увидел, было что-то вроде рельсы, длинной рельсы железнодорожного пути, выходящей из неба, и я приземлился на каком-то свободном месте… Потом я оказался на огромном стадионе, и сидел в последнем ряду, в темноте. Я знал, что я один. Они были там, внизу — на сцене, похожей на большой боксёрский ринг. Тогда они позвали меня по имени, но я не двинулся с места. Они позвали меня ещё раз, но я всё-таки ничего не ответил. Тогда они моментально телепортировали меня, и я очутился на этой сцене вместе с ними. Они хотели поговорить со мной. У них на каждом ухе было по маленькой антенне. Маленькая антенна на каждом глазу. Они говорили со мной. Они посоветовали мне прекратить [педагогическое обучение], потому что в школах будут большие неприятности. Будут неприятности во всех областях жизни. Вот почему они хотели поговорить со мной об этом. «Пусть у тебя с этим не будет ничего общего. Перестань в этом участвовать.» Они кое-чему меня научили — когда станет ясно, что мир приходит в состояние полного хаоса, когда не останется никакой надежды, тогда я смогу говорить, но не раньше. Я заговорю, и мир услышит. Вот что они мне сказали.

Затем оказалось, что я уже опять на планете Земля, я нахожусь с ними в одной комнате — это была задняя комната в какой-то квартире, там был и внутренний двор. Все они были со мной. В то время я не носил балахоны. На мне был их балахон — они надели его на меня. Они сказали: «Выходи и говори с ними.» И я

выглянул на улицу через занавеску — там толпились люди. Я сказал: «Нет, они, похоже, сердитые. Я не выйду.» Тогда они вытолкнули меня через занавеску на балкон — во дворе толпились люди. Они сказали: «Они не сердитые, а просто сбиты с толку.»

Внезапно люди стали поворачиваться и смотреть на меня на балконе. (Тогда я жил в Чикаго.) Я увидел, что лежу на скамейке в парке, на каменной скамейке в каком-то парке у реки. Там был мост. Я знал, что это Нью-Йорк. В Чикаго у меня дела шли очень хорошо, и мне казалось, что такого не может быть. Я посмотрел и увидел, что небо тёмно-красное, пурпурное, и сквозь него я видел космические корабли, тысячи космических кораблей. Я сел, чтобы посмотреть на это и услышал голос [, который говорил]: «Ты можешь приказать нам приземлиться. Какие условия для посадки — хорошие?» По-моему, я сказал — да. Они начали приземляться, и к месту посадки побежали люди, и они начали стрелять чем-то вроде пуль. Но это были не пули. Это что-то, касаясь земли, превращалось в какую-то жвачку. И люди прилипали к земле.

Я вышел оттуда. Но [позже], когда я попал в Нью-Йорк, я был около Колумбийского Университета. Я видел эту скамейку, видел этот мост — всё это неизгладимо отпечаталось у меня в мозгу. Я при всём желании не мог бы освободиться от этих образов.

Эту историю он рассказывал много раз, безо всякого смущения, совершенно бесхитростно и с замечательным постоянством в подробностях. В каком-нибудь другом веке это, возможно, называлось бы провидческой притчей, историей, в которой неприемлемые идеи помещаются в контекст благодатного рассказа о встрече с ангелом или какими-нибудь потусторонними существами. Но сейчас мы воспринимаем её как классическую историю об НЛО-похищении — от транспортирующего луча света до предупреждений о хаосе, ждущем нас впереди, от предложенных ему силы и мудрости до занавеса или пелены, сквозь которую он проходит. Однако в других отношениях рассказ странным образом отклоняется от «классической версии» — балахоны, зов по имени, пришельцы в образе проводников, а не похитителей, железнодорожный путь в небе — а учитывая его дату, ещё и является анахронизмом. Что-то вроде Великовского в переработке фон Даникена — *Миры в столкновении,* переосмысленные при помощи *Колесниц богов?* А

если всё это произошло в 1936 г., то это было гораздо раньше первого «контакта с пришельцами» Джорджа Адамски, случившегося в Калифорнии в 1952-м — году, в котором испытатели ВВС зарегистрировали наибольшее число явлений НЛО. Рассказ Сонни кажется ещё более загадочным из-за того, что в нём место контакта переносится из Хантсвилла в Чикаго (а в этом городе он впервые появился в 1946 г.); все те, кто хорошо его знали в те годы, говорят, что до 1953-го он никогда об этом не упоминал.

Как-то раз, вновь пересказывая свою историю перед камерами MTV, Сонни в конце мягко добавил собственный краткий комментарий-интерпретацию (после чего характерным образом быстро переменил предмет разговора): он сказал, что люди, толпившиеся во дворе, были язычники. Язычники? Люди за пределами Завета? Люди, для которых, по словам Луки, Иисус будет светом откровения, люди, для которых Павел — апостол? Теперь всё это уже кажется не столько НЛО-историей, сколько опытом обращения и зовом к проповеди в афро-баптистской традиции — когда Бог зовёт избранных при помощи ударов молнии, столбов солнечного света, движущихся звёзд и небесной музыки, когда избранники, одетые в балахоны, поднимаются в небеса при помощи железных дорог, лестниц и колесниц. И НЛО-похищения, и переживания обращения приводят к онтологическому шоку — откровению о том, что действующие тут силы гораздо более серьёзны и непосредственны, чем мнилось раньше; но впечатления от НЛО травмируют жертву, наполняют её страхом и чувством космологической пустоты, в которой все мы обречены скитаться. Правда, обращение соединяет избранных со священным афроамериканским космосом, и приводит к возрождению при помощи пробуждения внутреннего «я»; при этом весь процесс происходит в пределах осязаемого духовного сообщества. Когда обращение сочетается с зовом, оно может быть приказом проповедовать (в узаконенном, традиционном смысле слова) или стать посланцем, увещевателем — эта роль достаточно обширна, чтобы вместить в себя Ната Тернера, Божественного Отца или Илайджу Мухаммада (все они в своё время были баптистами). Даже если эта история представляет собой ревизионистскую автобиографию — объяснение его прошлого словами, более подходящими в настоящем — то при помощи превращения своей встречи с Богом в космическое путешествие с пришельцами Сонни связывал вместе несколько характерных черт своей жизни. Он одновременно пророчествовал о своём будущем и объяснял прошлое — в единственном лично-мифологическом акте. «Это было в Хантсвилле, где правительство разрабатывало

космические корабли.»

В конце учебного года Сонни съездил домой в Бирмингем, а когда приблизилась осень, поехал в Монтгомери — со смутной идеей поступления в Алабамский Государственный Педагогический Колледж и присоединения к одному из тамошних оркестров, с которыми играли столь многие другие музыканты из Высшей Промышленной Школы. Во время регистрации поступающих он прошёл прослушивание (его сестра позже вспоминала, что после прослушивания профессор сказал ему, что им нечему его учить), а потом поехал в турне с одним из танцевальных оркестров и пропустил регистрацию. Он вернулся домой и так и не вернулся в свой колледж, тем самым отказавшись от возможности стать учителем (а это было одно из высших и наиболее безопасных положений в обществе, доступных чёрному на Юге).

> В каком-то смысле я отказался от жизни. Большинство людей отказываются от жизни и умирают. Но это может сделать кто угодно. Ему тут не о чем беспокоиться. Но если ты отказываешься от своей жизни и продолжаешь жить — видишь, как мир проходит мимо, как всевозможные люди становятся известными, зарабатывают деньги — Создатель говорит тебе: «Не вздумай иметь с этим ничего общего. Стой на своём.» У тебя появляется множество трудностей, которых нет у других. Но это испытание.

Он вернулся в Бирмингем с новым взглядом на самого себя — он был скорее учителем, чем лидером. Мало-помалу он начал собирать ансамбль — только для репетиций, состав, который будет играть ради красоты и просвещения. Он подбирал музыкантов, которые казались ему подходящими в духовном смысле; а если кому-то из них не хватало необходимых музыкальных навыков, он сам их учил.

В следующие несколько лет у Сонни появилась репутация самого серьёзного музыканта, которого когда-либо знал Бирмингем. Он не делал ничего — только думал и играл музыку, день и ночь (иногда ночь напролёт). Дом его двоюродной бабки стал репетиционным залом — мебель и книги Сонни оттуда убрали в большую комнату не нижнем этаже, в которой он жил. Сидя за пианино, он инструктировал музыкантов по поводу их партий и их индивидуальных стилей, пересыпая речь анекдотами, максимами и шутками по любому предмету. Саксофонист Фрэнк Адамс говорил: «Вся жизнь Сонни была в той комнате, комнате на первом этаже дома — там были его книги, пластинки,

инструменты. Он и ел там. Там был весь его мир.» Туда заходили местные и иногородние музыканты, услышавшие, что там идёт какая-то постоянная репетиция. О появлявшихся там персонажах до сих пор ходят истории — например, о карлике-саксофонисте из Carolina Cotton Pickers, чей инструмент, чтобы не развалиться, держался на резиновых бинтах, но который играл так здорово, что Сонни посоветовал всем прочим саксофонистам тоже разломать свои инструменты. Его репетиции стали постоянной остановкой для музыкальных бродяг и жуликов, пытающихся создать себе репутацию, а его дом — штаб-квартирой для людей с метафизическим складом ума.

Его дни по большей части шли по привычному сценарию. По утрам он слушал пластинки — главным образом Эллингтона, Арта Татума, Эрла Хайнса, Фэтса Уоллера, Тедди Хилла, Чика Уэбба, Лайонела Хэмптона, Тайни Брэдшоу, Луи Армстронга, Генри Реда Аллена и Джея МакШенна — потом немного упражнялся и занимался композицией и аранжировкой; днём ходил по улицам Бирмингема, заглядывая в витрины магазинов, заходя в библиотеку Современного Книжного Магазина (место встречи интеллектуалов, принадлежавшее Коммунистической Партии), где просматривал книги об афроамериканцах или изучал выставку картин чёрных художников. Часто он заходил за пять кварталов от дома в Фортепьянную Компанию Форбса — это был магазин, полный инструментов, пластинок, нот и оркестровых аранжировок. Форбс никогда не придерживался политики Джима Кроу, и чёрные музыканты всегда входили через переднюю дверь — привилегия, важность которой сегодня невозможно вполне понять — и любезно обслуживались. Инструменты и музыку можно было покупать по «плану лёгкого платежа», т.е. между отдельными платежами могли проходить месяцы без единого слова со стороны продавца. Форбс был не менее великодушен и в отношении своих инструментов — он разрешал музыкантам опробовать их и даже выносить из магазина. В отделе пластинок новые записи ставились как белым, так и чёрным посетителям. Это была тихая гавань в буре запрещений.

В каждое своё посещение Сонни опробовал разные пианино и иногда играл по часу, собирая вокруг себя публику из приказчиков и посетителей, просивших его сыграть новые популярные мелодии. Часто он изучал ноты и стандартные оркестровые аранжировки, иногда просиживая за этим по полдня и записывая всё в блокнот. Он следил за нововведениями в музыкальной технологии, особенно за теми, где применялось электричество, и мечтал о сочинении музыки для инструментов с

новыми музыкальными тембрами. Зная о его интересе к новым изобретениям в области клавишных, Форбс одолжил ему челесту — инструмент, в котором молоточки извлекают звук не из струн, а из металлических полос, производя тонкий звенящий тон. А когда в 1939 г. появился Hammond Solovox — маленькая дополнительная электрическая клавиатура — Сонни стал одним из первых его обладателей.

Когда в 1937 г. в продажу поступили бытовые магнитофоны на стальной ленте, Сонни купил одну из первых моделей — Soundmirror фирмы Brush Development Company — и, несмотря на небольшое возможное время записи, начал записывать свою группу на репетициях и выступлениях; а когда в город приезжали оркестры Хендерсона или Эллингтона, записывал и их. Скорость, с которой Сонни снимал аранжировки с этих записей, поражала других музыкантов. Трубач Джонни Граймс однажды попросил его помочь в создании книги аранжировок; Сонни согласился, и они пошли на концерт оркестра Эрла Хайнса. Там, стоя перед сценой, он сделал записи пьес, а потом всю ночь снимал аранжировки семи из них, после чего отдал их Граймсу бесплатно. Некоторые говорили, что он мог воссоздать полную аранжировку, услышав исполнение всего один раз.

Из тех, кто бывал дома у Сонни в конце 30-х, почти никто не вспоминает о том, что видел его двоюродную бабку. Многие также так и не знали, что у него есть сестра. Если у него что-то спрашивали о его родителях, ему было нечего сказать. Никто из его друзей никогда не видел его мать и даже не знал, жива она или нет; в разговоре он никогда не упоминал никого из своей семьи. Тем не менее он время от времени навещал родственников — особенно кузину Кэрри Лир, которая жила через два квартала, и семью своего брата Роберта. Он играл на пианино на семейных встречах, добродушно снося их приставания насчёт того, что он не пьёт, не курит и не имеет подружки. «Он был не слишком разговорчив», — говорила его племянница Мари Холстон. «Он заходил, говорил пару слов и уходил читать книгу или играть на пианино. Он играл на пианино *постоянно.*»

Чтобы не дать группе развалиться, Сонни был вынужден искать музыкантам регулярную работу (обычно это было исполнение блюзовых и поп-мелодий того времени по просьбам танцующих — оригинальные аранжировки таких стандартов, как "After You've Gone" и "Embraceable You", обработки хитов типа "Don't Cry Baby" Эрскина Хокинса, "Body And Soul" Коулмена Хокинса и "Serenade In Blue" Бенни Гудмена, или простые риффовые мелодии — например, его обработку "Ponce De Leon" Чарли Барнета в аранжировке брата Флетчера Хендерсона

Хорэса). Кроме того, он играл несколько своих поп-песен — например, "Alone With Just A Memory Of You", на которую он в 1936 г. зарегистрировал авторские права пополам с Генри МакКеллонсом.

Теперь свинг-музыка была для него уже простым делом — шаблонным и предсказуемым. Но у него была и другая подборка аранжировок, которые группа репетировала, но не исполняла — предназначение их он никогда не объяснял. Может быть, он писал для какой-то другой публики? Ждал подходящего момента? Композиции и аранжировки в этой книге вдохновлялись снами или были созданы по мотивам идей, вычитанных в *Популярной Механике:* пьесы с названиями типа "Thermodynamics" или "Fission" строились на сложных и странно изменявшихся ритмических рисунках («У Сонни были такие ритмы, что нельзя было сказать, где в них сильная доля», — говорил трубач Уолтер Миллер). Казалось, что в этих вещах прославляются новые технологические системы, новые способы организации энергии. Все аранжировки в этой книге были его собственные, кроме одной, написанной Доном Майклом — одноруким пианистом, который в середине 40-х играл и записывался с Эрскином Хокинсом.

Однажды, когда в городе был Дюк Эллингтон, Сонни прошёл за кулисы со своей книгой аранжировок и показал её ему. Они говорили более часа — Эллингтон в своём чёрном шёлковом халате был по-королевски милостив. В какой-то момент Дюк вытащил свои аранжировки. Сонни увидел, что Эллингтон также использует в своих сочинениях диссонанс — правда, он никогда не звучит диссонансно — и был на седьмом небе, увидев такое подтверждение своих идей.

Его личная уникальность была для него предметом гордости — но за счёт одиночества. Ему нравилось присутствие других людей, но он предпочитал держаться особняком, на расстоянии. Долгие прогулки по городу, рассматривание магазинных витрин, хождения по универсальному магазину Пизица, появления на танцах и одинокое возвращение домой поздним вечером — таковы были его ежедневные общественные ритуалы; ритуалы, доступные чёрному на сегрегированном Юге. Но это были ритуалы *фланёра,* наблюдателя, а не участника. Для него было некое очарование во фривольности, с которой люди безрассудно проматывали свою жизнь, и в зле, на которое они были способны.

Он мечтал когда-нибудь заиметь дом, в котором могли бы вместе жить все его музыканты — что-то вроде монастыря, в котором они посвящали бы себя объединённому изучению музыки, чистой жизни и духовным вопросам. Этому не суждено было осуществиться в этом мире, но он подошёл к идеалу

настолько близко, насколько возможно. Его репетиции стали настоящими лекциями, иллюстрируемыми и вдохновляемыми музыкой, и зачастую наполненные риторическими шокирующими приёмами, которые должны были заставить музыкантов сосредоточиться. Однажды на репетиции Сонни как бы между прочим заметил со своей скамейки за пианино, что он не чёрный и не белый. В мире, определяемом расовыми соображениями, нельзя было сделать более радикального заявления. Фрэнк Адамс вспоминает:

> Он не пускался в споры, просто сказал, что это точное описание ситуации. Это не был трюк для привлечения внимания — в то время для музыкальной работы в этом не было никакой надобности. Сонни никогда не искал рекламы для своей группы: он просто откликался на приглашения. А нашим агентом был слепой по имени Баркер.
>
> Никто не говорил, что Сонни Блаунт сумасшедший: люди говорили, что он просто не такой, как все — и всем было очень далеко до его уровня отличия от остальных. В Бирмингеме терпимо относились ко всяким странностям. Даже во времена рабства были чёрные, шедшие наперекор всем правилам. И никто не зажигал крестов, чтобы держать их в рамках. К тому же Сонни ни для кого не представлял угрозы — особенно для других музыкантов — он никогда не грозился стать «успешным».
>
> Сонни был гений. Он познакомил нас с Бёрдом и Дизом. Но он был ненормальный — какое-то время он даже был вегетарианцем. Никто из нас раньше не видел ничего подобного. На свете не было ничего, в чём Сонни был бы посредственностью. Однажды нас наняли выступать в Гэдсдене. Мы прицепили к машине трейлер, полный инструментов, чтобы всем ехать вместе. Но когда мы собрались возвращаться, у нас появился ещё один человек, и Сонни настоял на том, что будет ехать в открытом трейлере все 60 миль до Бирмингема. Когда я оглядывался назад, я видел его сидящим на ветру и читающим книгу.

«Он не курил, не пил, не употреблял наркотиков», — вспоминал Мелвин Касуэлл. «Он заинтересовался здоровой пищей и стал есть много грейпфрутов, овощей и фруктовую кожуру. Он говорил музыкантам, что вместо пищи принимает таблетки. Он проглатывал таблетку и говорил, что это кусок свинины. На самом деле это были пищевые добавки, вроде

витаминов, но тогда мы о них ничего не слышали. Он прочитал о них в книгах, которые брал в библиотеке Хиллманского госпиталя.»

Однако во всём, что касалось здоровья Сонни, он был загадочным экземпляром. У него развилась бессонница, и он, похоже, никогда не спал — разве что ненадолго задрёмывал, обычно за своими клавишами посреди репетиции. Он смотрел на это не как на недостаток, а как на признак потенциального величия, и в качестве людей, которые тоже не спали, называл Наполеона и Томаса Эдисона. Он говорил, что сон отбирает слишком много энергии — это бесцельная трата творческих сил. Те короткие моменты, когда он засыпал — особенно когда другие вокруг него не спали — особенным образом подчёркивали состояние бодрствования, и углубляли тайну сна намёком на смерть. «Находиться во сне» было его выражение, которым он обозначал состояние сомнамбулизма — бедствие человечества, неестественное состояние, раннюю смерть. На протяжении всей его оставшейся жизни он пользовался среди музыкантов дурной славой как человек, способный звонить в любой час ночи и говорить о новых музыкальных идеях или решениях музыкальных проблем; он искал таких музыкантов, которые могли бы свободно репетировать и разучивать новые композиции сразу же после их написания — неважно, в котором часу оно происходило.

Итак, дни у Сонни перемешивались с ночами, и он продолжал придерживаться своего режима — чтение, музыка, прогулки. Теперь он называл себя то учёным, то художником. Он одевался небрежно, даже неряшливо, и его единственной суетной склонностью была завивка волос — небольшой ритуал, который он проделывал, когда собирался в гости к брату Роберту. Его интерес к Библии уже стал страстью, он делал заметки на полях и перекрёстные ссылки между Библией и прочими священными книгами с одной стороны и другим своим чтением — с другой. Время от времени он ходил по улицам в простыне и сандалиях. Его музыкальные исследования углублялись, его комната была завалена классическими нотами и пластинками, а в углу стояла книжная полка с биографиями композиторов.

ВОЙНА

Некоторые старые жители Бирмингема любят романтически приукрашивать жизнь в Бирмингеме во время короткого промежутка между спадом Депрессии и началом Второй Мировой войны. Когда была объявлена война, бирмингемские металлургические и сталелитейные заводы вышли из долгого оцепенения и возродились в качестве оборонных предприятий, выпускающих миномёты, бомбы и патроны; работы было сколько угодно и она хорошо оплачивалась. Но бирмингемская жизнь никогда не была идиллией. Город имел долгую странную историю неразрешённого промышленного соперничества и расовых конфликтов, восходящую к тем дням, когда ещё не было города как такового — тогда рабочие лагеря на угольных, рудных и известняковых разработках были полны заключёнными, белыми фермерами-переселенцами и бывшими (ещё поколение назад) чёрными рабами. Когда в конце XIX в. северная столица начала финансировать строительство железных дорог для освоения минеральных месторождений, фабрики и заводы начали расти как грибы; места рабочих на них занимали тысячи иммигрантов из Европы и с Севера. Именно это странное брожение и создало третий по величине город Юга.

Бирмингем стал промышленным городом, никогда не терявшим связи со своими корнями. Несмотря на городское планирование, кампании по украшению жилых районов и давние традиции частного попечительства, Бирмингем так никогда и не приобрёл элегантности Атланты или Нового Орлеана. Даже после того, как в Америке началась деиндустриализация и развитие города в 1960-е годы остановилось, многие семьи всё ещё находили в окрестностях своего дома то динамитную шашку, то капсюль-детонатор — предметы, напоминавшие о неистовой скорости, с которой Бирмингем поднялся из грязи.

Попытки организовать труд с расовых позиций делались ещё с 1870 года, и многие профессиональные союзы использовали расовую дискриминацию в качестве основы для набора своих членов среди чёрных — ещё до организации коммунистических и социалистических партий. Организация рабочей силы в Бирмингеме привела к разногласиям не только между рабочими и управленцами, но и между столь разными общественными силами, как Ку-Клукс-Клан, Национальная Ассоциация Содействия Прогрессу Цветных, Объединённый Профсоюз Горняков и Конгресс Промышленных Предприятий, не говоря уже о полиции и Демократической партии. Однако благодаря смычке

между церквями и братскими организациями Бирмингема профсоюзы весьма укрепились и переход от старомодной организации производства на Юге к новым формам значительно облегчился. Знаменитые бирмингемские госпел-квартеты были типичными представителями этого нового духа: такие группы, как CIO Singers Of The Bessemer Big Four (она возникла в Организационном Комитете Рабочих Сталелитейной Промышленности на основе бывшего состава под названием West Highland Jubilee Singers) использовали старые религиозные песни как основу для комментариев относительно рабочей солидарности.

С началом Второй Мировой войны оборонные заводы попали под действие федеральных директив, и прогрессивным группам стали видны новые возможности для социальных перемен. Ко всему прочему, одухотворённые патриотические лозунги, доносившиеся из Вашингтона, имели неожиданный эффект разжигания борьбы за гражданские права и ободрения чёрных рабочих.

Бирмингем был переполнен, забит под завязку вновь прибывшими рабочими и солдатами из близлежащего Форта МакКлеллана в Эннистоне. Железные дороги, трамваи и автобусы стали очагами серьёзных конфликтов — задолго до того, как Роза Паркс отказалась подчиняться разграничительным линиям в сегрегированных автобусах в Монтгомери. Афроамериканцы в Бирмингеме противостояли расовому разделению общественного транспорта при помощи индивидуальных жалоб, кидания камней, кулачных боёв, — а иногда и перестрелок в автобусах. Поездки по выходным в общественные места для чёрных стали временем демонстрации расового единства. Стильные наряды, толпы собирающихся людей и даже нормальное человеческое общение начали раздражать белых, которые почувствовали, что их контроль над чёрными постепенно слабеет. Чёрные солдаты смотрели на свою форму как на средство борьбы за справедливость и равенство, но для некоторых белых это, наоборот, был признак потенциальной жертвы.

Сонни очень мало интересовался политикой, окружавшей рабочее движение — он был членом профсоюза музыкантов и ходил на собрания, но обычно сидел там тихо; позже он говорил, что Союз никогда не относился к его группе по-честному. Однако идеология, лежавшая в основе этих движений (как и их культурные последствия) не ускользнула от его внимания. В 1941 г. он читал журнал Южной Лиги Негритянской Молодёжи *Кавалькада: Марш Южной Молодёжи;* антивоенные чувства там выражались в блюзовой форме такими поэтами, как Уоринг Куни

и Юджин Б. Уильямс; редакционные статьи взывали о поддержке законодательной отмены подушного налога и высказывались против полицейских зверств. Когда была объявлена война, Сонни заметил усилия Луиса Бернхема, организационного секретаря Южной Лиги Негритянской Молодёжи — тот призывал направить интерес к войне на возрождение борьбы за гражданские права путём привлечения внимания к работам Ганди и У. и Б. ДюБуа и организовать новую политическую партию чёрных под лозунгом «Не-насилие и не-сотрудничество».

Сонни сразу же почувствовал влияние войны на себе, когда его музыкантов начали призывать в армию, и ему пришлось заполнять свободные места школьниками, которых он сам и учил. Один человек, переезжавший в Небраску, предложил ему альтернативную работу в качестве эстрадного артиста на оборонном заводе фирмы Martin Aircraft в Омахе, но Сонни предпочёл остаться при своих учениках и репетициях. Хотя он каждый день наблюдал сильное движение на вокзале, он продолжал заниматься тем же, чем и раньше — как будто ничто никогда не изменится и он останется центром музыкальной вселенной.

Потом он получил призывную повестку, адресованную Герману П. Блаунту (цветн.) — он сохранил её в качестве свидетельства дискриминации, продолжающейся за благочестивым фасадом военных усилий. Он проигнорировал её, почему-то посчитав, что его это не касается. Пришла повторная повестка. Тем временем он познакомился с членами Товарищества за Примирение — группы протестантов-пацифистов, основанной ещё во время первого призыва на Первую Мировую войну; по их совету он потребовал слушания его дела в призывной комиссии. Его семейные были возмущены и сбиты с толку; никто из них не мог понять его образа мыслей. Ни им, ни кому-то из музыкантов ещё не приходилось видеть пацифиста, и они попросили его объясниться. Он сказал только одно: «У меня нет права идти и сражаться с этими людьми», и не делал никаких попыток убедить других последовать своему примеру.

Вечером 10 октября он пошёл в Браун-Маркс-Билдинг на углу Первой Авеню и 20-й улицы и представил комиссии свои резоны: они ошиблись с его возрастом (ему было не 25, а 28); его 75-летняя двоюродная бабка жила на его попечении; у него было плохое состояние здоровья; и наконец, несмотря на то, что он не принадлежал ни к какой церкви, как христианин он был против всякого сражения и убийства. Каким-то образом (противно здравому смыслу и всякой вероятности) ему присвоили

классификацию 4-E (добросовестный отказник), т.е. он мог не служить в строевых и нестроевых частях. 14 октября отчёт был отправлен в Призывную Службу в Вашингтон; там должны были определить, где он проведёт военное время. Таким образом он вошёл в очень небольшое число афроамериканских пацифистов, среди которых также были А. Филип Рэндолф, Сен-Клер Дрейк, С.Л.Р. Джеймс, Бэйард Растин, Джин Тумер и 200 членов Нации Ислама.

Сонни заполнил анкету Национальной Служебной Комиссии для Религиозных Отказников, где просил поместить его не в тюрьму, а в лагерь Гражданской Общественной Службы. Эта система была основана Призывной Службой в качестве альтернативной общественной службы для добросовестных отказников, чтобы их не посадили в федеральную тюрьму. Лагеря управлялись тремя пацифистскими церквями без всякой финансовой поддержки со стороны государства, и хотя там проводились сельскохозяйственная, медицинская и другие работы, имеющие национальное значение, каждому ДО полагалось жить либо на свои, либо на семейные средства. В своей анкете Сонни написал, что мог бы жить за счёт продажи аранжировок и композиций. В графе «навыки» он перечислил такие свои способности, как сочинение стихов, композиция, аранжировка, а также игра на пианино и Hammond Solovox. В графе «физические недостатки» он заявил о грыже, вызванной проблемами с левым яичком и написал, что собирается лечь на операцию. Однако хотя формально он просил об альтернативной службе, он всё же добавил несколько страниц с просьбой об отсрочке в связи с операцией. Он писал ясным и твёрдым почерком, уверенный, что будет понят северными пацифистами:

> В настоящий момент весь мой левый бок от головы до ног болит и горит. Такие приступы происходят у меня неожиданно. За последние десять лет я побывал у нескольких врачей и даже обращался за помощью в местную больницу (у них должны сохраниться записи), но после облучения и прочих исследований врачи так и не смогли понять причины…
>
> Знаете ли вы, каково это — не чувствовать своего тела от головы до пят? Вам когда-нибудь приходилось не спать всю ночь из-за боли, когда не можешь ни лежать, ни ходить, и в результате приходится сидеть и ждать утра? Я знаю, что это такое.
>
> Я не понимаю, как правительство или кто-то ещё может ожидать, что я соглашусь на то, чтобы меня

судили по стандартам обычного человека.

Он писал, обращаясь к другому такому же аутсайдеру, и на бумагу изливались его тайные слабости и тревоги:

> Я никогда не имел возможности считать секс частью своей жизни — я пытался, но меня это просто не интересовало. Для меня единственная стоящая вещь в мире — это музыка, и я считаю её полной компенсацией за любые мои физические недостатки. Уверен, что никто не мог бы позавидовать такому моему счастью. Честно говоря, это всё, что у меня есть в мире — ведь у меня по сути дела нет ни матери, ни отца, ни друзей. К сожалению, я приучился не доверять людям. Обычные люди меня несколько пугают. Похоже, что их величайшее желание в жизни — это калечить и разрушать либо себя самих, либо кого-то ещё. Злое удовольствие. Возьмём, к примеру, эту войну. Буквально вчера одна женщина, пытаясь застрелить своего мужа, попала в сердце своему трёхлетнему ребёнку и убила его…
>
> Мой оркестр и управление им, аранжировка и композиция, развитие потенциальных талантов — вот моя работа и единственное дорогое мне земное удовольствие. Оторвать меня от музыки было бы более жестоко, чем поставить к стенке и расстрелять. Мне кажется, я предпочёл бы последнее. Надеюсь, вы понимаете, почему я столь твёрдо возражаю против пребывания в каком угодно лагере, где человек должен жить по неким правилам, уставам и требованиям. Меня самого ставит в тупик свой случай. Если бы было можно жить гражданской жизнью и приносить какую-то пользу, я был бы очень рад такой возможности.
>
> Похоже, я прошу слишком многого (и надеюсь на слишком многое), однако, будучи христианином, я никогда не стеснялся просить о вещах, которые, как мне кажется, для меня естественны. Не думаю, что это чересчур, т.к. я таков, как есть — и не по своей вине.
>
> Хотя я вас совсем не знаю, но за этим письмом чувствую себя более свободно, чем общаясь с кем-либо поблизости.

Ближе к концу ноября ему было приказано 8 декабря прибыть в Лагерь Гражданской Общественной Службы в Мэриенвилле, Пенсильвания — лагерем руководила Церковь Братства, а

расположен он был посреди леса в северо-западной части штата.

Тем временем из Национальной Служебной Комиссии пришёл ответ — ему советовали обратиться в местную призывную комиссию; в письме даже содержалась цитата из Правил о Воинской Повинности, которую он мог употребить в свою пользу. Он вновь предстал перед комиссией. Его заявление было отвергнуто, и он опять написал в Национальную Служебную Комиссию, сообщая об этом случае следующее:

> Местная комиссия вообще не стала рассматривать моё дело. Этого следовало ожидать, учитывая её изначальное предубеждение. Они устроили целый фарс — заставили меня предстать перед комиссией по работе с заявлениями, состоявшей исключительно из белых, которая, дослушав меня до половины, заявила, что это дело им не подведомственно (несмотря на то, что я показал им ваше письмо).
>
> Они даже не заглянули в параграф 652.11 Правил о Воинской Повинности, что показывает их злобный настрой. Если бы они были искренни, то изучили бы этот параграф и по крайней мере обсудили бы его со мной.
>
> Я, чувствуя себя совсем не здоровым и будучи уверен, что любой врач подтвердит это, сказал им, что, наверное, не прибуду в назначенное время — разумеется, их это очень позабавило. Они заговорили о тюрьме, а это уже позабавило меня. Ганди, Сталин, Христос и многие другие люди, боровшиеся за правое дело, знают, что такое тюрьма.
>
> В обращении с неграми никогда не будет никакой справедливости, если сами негры не будут допущены к решению вопросов. Должен сказать, что ваша комиссия отнеслась ко мне весьма справедливо. А от нашей несёт гитлеризмом. Может быть, вы что-нибудь мне посоветуете?

Через три дня он опять написал им:

> Прилагаю два письма — или, скорее, конверта, которые говорят сами за себя [вновь адресованные Герману Пулу Блаунту (цветн.)], если у меня и были какие-то сомнения относительно предубеждённого отношения к моему делу и несправедливости комиссии, которая (как я уже писал) не захотела даже взглянуть на параграф, на который вы советовали мне обратить её внимание. К сожалению, я живу не в части США, а скорее

в районе, более похожем на державу Оси, которая убеждена, что ни один негр никогда не сможет рассчитывать на правосудие.

Я думал, что моё дело будет рассмотрено с пониманием и симпатией; однако всё это ожесточило меня до такой степени, что я спрашиваю себя: есть ли у негра право быть христианином и существует ли хотя бы слабая возможность ожидать от какого-нибудь белого человека справедливого отношения к моей расе?

Прежде я избегал вступать в какие бы то ни было организации — к чему бы они ни стремились. Сейчас, поскольку обстоятельства вынуждают меня поступиться тем, что (как я наконец понял) было эгоистической позицией, я, по всей вероятности, стану Адвентистом Седьмого Дня — я всегда восхищался этой церковью и жертвовал ей. Если возможно, я просил бы вас позвонить мне (за мой счёт) утром в среду или четверг до 12-ти, чтобы как можно скорее довести до моего сведения любые ваши советы или предложения.

2 декабря он получил сочувственную записку от Дж. Н. Уивера, главы отдела лагерей для религиозных отказников Национальной Служебной Комиссии; в ней говорилось, что когда он прибудет в лагерь, ему будет сделано ещё одно обследование, и он будет освобождён от службы, если не подойдёт по состоянию здоровья. В конце письма говорилось: «Советую Вам послать свой отчёт в лагерь, и мы сделаем всё, что в наших силах, чтобы Вам было оказано справедливое обращение.»

8 декабря Сонни не явился в 48-й лагерь. Через неделю за ним пришли и забрали его в место для содержания симулянтов и подрывных элементов, устроенное в старом здании почты неподалёку от его дома. Его родственники, всё ещё оскорблённые и сердитые, отказались от всяких сношений с ним. Навещать его приходили только жена и дочь его брата Роберта; они видели, что он целыми днями пишет письма своей прикованной к постели двоюродной бабке, ФБР и президенту Рузвельту.

После Рождества состоялись слушания по его делу; Сонни пришёл на них готовым, с Библией в руке. Он защищал свою точку зрения, цитируя главы и стихи из Библии, выступая против войны и любых форм убийства, однако не заявлял о своей принадлежности к какой-либо церкви или о вере в какую-либо традиционную религиозную доктрину.

Это был смелый и дерзкий поступок. Чёрные на Юге не слишком охотно ходили в суд, и уж разумеется, никогда не

выступали против правительства Соединённых Штатов. Это было настолько рискованное дело, что судье оно показалось интересным, даже (в каком-то извращённом смысле) многообещающим. Он противопоставлял толкованиям Сонни свои собственные — в южно-протестантской манере — и на несколько минут это странное интеллектуальное состязание оживило сонное заседание. Судья признал, что Сонни разбирается в Библии, но сказал, что непринадлежность Сонни к церкви в этом случае выглядит ещё более загадочно. Однако через несколько минут исход дела показался совершенно ясным, и тогда Сонни «поднял ставку», пообещав, что если его вынудят научиться убивать, то он применит это умение без предубеждения и прежде всего убьёт одного из капитанов или генералов. Тут уже судье надоели все эти намёки. Он сказал: «Я ещё никогда не видел такого ниггера.» «Да», — ответил Сонни, — «и никогда больше не увидите.» Судья приговорил его к содержанию в тюрьме графства Уокер в Джаспере, Алабама — до тех пор, пока по делу не будет вынесено окончательное решение.

29 декабря его поместили в длинную камеру, заставленную койками под серыми одеялами — что-то вроде этого у него уже было в колледже. Он попросил приёма у начальника тюрьмы, а затем у агента Федерального Бюро Расследований. 31 января 1943 г. он написал на машинке письмо судебному исполнителю — теперь он уже просил о том, чтобы его выпустили из тюрьмы и отправили в лагерь общественной службы:

> Я обращаюсь к вам с просьбой считать меня не просто участником очередного юридического дела, а скорее беспомощной жертвой обстоятельств — я настолько несчастен и сбит с толку, что практически схожу с ума. Если когда-нибудь на свете был человек, имеющий основания для самоубийства, то мне кажется, что это я. Месяц назад у меня была моя музыка и доброе имя. Этим вещам я был предан, и никогда (независимо от искушения) не совершил бы никакого поступка и не стал бы обсуждать никаких личных чувств и желаний, способных повредить этим двум важнейшим вещам в моей жизни. Если бы я только смог поговорить с вами и всеми остальными лицом к лицу, уверен, что вы бы поняли многое, что, как я ошибочно полагал, вы должны знать и без меня.

Он выразил свои страхи перед жизнью в рамках какой-либо организации, жизнью под чужим контролем, жизнью без искусства, человеческой жестокостью, неизбежным сексуальным

насилием, страх того, что его будут считать уродом среди людей:

> Этим утром я взял бритву и начал думать о том, чтобы порезать себе запястья или отрезать единственное имеющееся у меня яичко, но вспомнил, что убийство в любой форме неправильно, и не решился на это. Однако кое-какие вещи хуже смерти. Пожалуйста, простите меня за такое личное письмо, но я не знаю никого другого, кто мог бы срочно помочь мне. Я боюсь сегодняшнего вечера, а дни без музыки очень одиноки.
>
> Искренне Ваш,
>
> Герман Блаунт.
>
> P.S. Если я должен отправиться в лагерь — где бы он ни находился — я был бы очень признателен, если бы Вы разрешили мне отправиться туда немедленно, т.к. Вы, надеюсь, понимаете, что я должен тут выносить.
>
> Возможно, моё физическое состояние ухудшается от легко возбудимой нервной системы и от тревоги — этим утром мне показалось, что у меня вся левая сторона тела парализована, а сердце колотилось так, что тряслась кровать. Я вызвал врача.
>
> Наверное, было бы более милосердно убить меня, чем оставить в этом состоянии.

Позже Сонни говорил, что начальник тюрьмы жаловался, что не мог спать все 39 дней, которые Сонни провёл там в заключении. «Не знаю, что вы с ним сделаете, только заберите его отсюда!»

Хотя насчёт этого не существует никаких записей, было, судя по всему, созвано жюри присяжных, которое, однако, не вынесло обвинительного приговора. Он был освобождён из тюрьмы 6 февраля, и на этот раз его посадили на вашингтонский поезд с билетом до Кейна, Пенсильвания — там его забрал в свою машину директор лагеря 48.

Лагерная жизнь шла по ежедневному распорядку — работа в лесу, а по вечерам отдых, обсуждение религиозных вопросов, чтение. Из-за враждебности по отношению к отказникам среди местного населения контактов с гражданскими лицами почти не было.

Сонни убеждал директора в том, что он физически не готов для лесной работы, которой занимался лагерь. Он страдал от сильных сердцебиений, головных болей, болей в спине и животе, к тому же ему не давало покоя продолжающееся ощущение паралича левой стороны тела, в связи с чем ему время от времени давали успокоительные средства. Теперь он перепробовал уже всё

— говорил о совести, практической надобности, болезни, нетрудоспособности, возможности самоубийства, физических и сексуальных страхах, психической нестабильности — так что когда в лагерь пришли его документы и директор прочитал письмо судебному исполнителю из тюрьмы графства Уокер, Сонни было назначено медицинское обследование. В отчёте психиатра, перекликающемся с подобными отчётами относительно Лестера Янга, Чарли Паркера, Чарльза Мингуса и, возможно, ещё сотен талантливых чёрных молодых людей той эпохи, Сонни описывался как «психопатическая личность», но также как «хорошо образованный цветной интеллектуал», подверженный невротической депрессии и сексуальным извращениям. Через пять дней лагерный врач и психиатр единогласно рекомендовали немедленно освободить его из лагеря по причине физической нетрудоспособности.

Однако вместе с тем Сонни вменили в обязанность днём заниматься игрой на пианино, а по вечерам играть для рабочих. Мариенвилльский лагерь не был сегрегирован, и он впервые в жизни получил возможность ежедневного общения с белыми; по вечерам он участвовал в дискуссиях по поводу греха войны и моральных вопросов сопротивления.

22 марта в 9:53 Сонни посадили в поезд и отправили домой с классификацией 4-F.

Любой, кто знал его в то время, скажет, что он вернулся изменившимся. Его никогда не видели сердитым, но теперь он был просто вне себя — его гнев возбуждали и город, и правительство, и семья, и друзья (они ведь не навещали его). Музыканты объясняли, что понятия не имели о том, где он был — Джо Александер, бирмингемский тенор-саксофонист, вращавшийся в модных кругах Нью-Йорка, приехал домой и сказал им, что Сонни в армии. Когда его просили рассказать о лагере, он говорил, что рассказывать нечего. «Один белый человек слышал, как я играю, и сказал — «Тебе среди нас не место.»» Однако весь этот опыт глубоко на него повлиял. 9 ноября 1943 г. он написал письмо в Национальную Служебную Комиссию по делам религиозных отказников с просьбой высылать ему их новостной бюллетень. В письме он вспоминал, что

> один мой товарищ по лагерю (солдат-афроамериканец) заметил, что люди, в общем, насквозь гнилые, но есть одна группа людей, которая, если говорить об обращении с чёрным человеком, состоит из настоящих мужчин и по мыслям, и по делам. Я был очень горд, потому что он сказал, что это

«добросовестные отказники».

Уверенный в том, что обращается к сочувственной аудитории, он начал говорить о морали и о роли учителя, которым он считал себя в гражданской жизни:

> На всех репетициях моей группы я говорю с ребятами и стараюсь показать им смысл знания и признания в собственной правоте или неправоте; я также стараюсь объяснить им прелесть экстаза правоты. Из-за многих обескураживающих аспектов молодой афроамериканец часто теряет инициативу и прочие ценные жизненные принципы.
>
> Я никогда не говорю о совести, и поэтому они слушают меня более внимательно — они же думают, что я заговорю о ней. Я начинаю думать, что совесть похожа на интеллект — она либо есть, либо её нет. Большинство людей в мире не думают — они пытаются уйти от социальных проблем и многих других вещей, разрушающих их самомнение. Это что — потому, что у них нет мозгов? По крайней мере, у некоторых? Тогда какая может быть совесть?… Иногда мне кажется, что это ненормально — хотеть помочь другим и беспокоиться о чём-то ещё, кроме себя самого. Мир так эгоистичен, что иногда мне становится всё равно, жить или умереть. Я пытался быть нерассуждающим эгоистом без совести, но не могу.

Когда он вернулся в свой дом на 4-й авеню, репетиции возобновились, как будто никогда и не прекращались. Благодаря военным усилиям открылись новые возможности для выступлений, и Сонни приезжал со своим ансамблем из 12 человек в чёрные клубы Организации Содействия Военнослужащим и на военные базы. А в парках проводилось ещё больше общественных танцевальных вечеров и пикников, чем раньше. Однако у него было чувство, что более старые музыканты не считают его за человека из-за его антивоенной позиции. Ему приходилось рассчитывать только на молодых.

Репетиции теперь были интенсивнее, чем когда-либо раньше. Каждую неделю появлялись новые композиции, которые вновь и вновь отрабатывались на протяжении часов. Иногда группа так «заигрывалась», что опаздывала на выступления. Но на работе Сонни требовал от них играть музыку, которую они никогда не разучивали. Или бывало, что они приезжали и обнаруживали, что никакого выступления не запланировано. Много раз бывало так,

что новые пьесы были слишком трудны для исполнения, и тогда Сонни терпеливо переписывал их, или «выжимал» музыку из музыкантов при помощи уговоров и лести. «Ему казалось, что определённые звуки могут быть извлечены только определёнными людьми, показывающими свои истинные «я»», — говорил Фрэнк Адамс.

> Он считал музыкантов трубадурами, бродячими поэтами, у которых есть некое высшее призвание. Ему казалось, что причина гибели музыкантов — это алчность. Были и физические приманки, способные уничтожить тебя — женщины, алкоголь, наркотики — но ключевым элементом, которого он искал, была искренность, а не технические способности исполнителя. Он объяснял это на примере Тедди Смита — человека, у которого не было технических способностей на альт-саксофоне, но был прекрасный слух. Сонни говорил, что дьявол не хотел, чтобы Смит говорил своим собственным голосом, и он привёл его к разрушительным силам. Сонни был в этом смысле метафизик.

Однажды вечером в 1944 г. Фрэнк Адамс и Сонни слушали радиопередачу танцевального ансамбля под руководством трубача Реда Аллена. В воздухе уже носился новый джаз под названием бибоп — менялось звучание отдельных музыкантов, мелодии становились угловатыми, заострёнными, молниеносно быстрыми, гармонии — странными и неразрешёнными. Кое-кто говорил, что это музыка сумасшедших. «Я сказал Сонни, что манера совместной игры Аллена и альт-саксофониста Дона Стоуволла производит дикое впечатление. Но Сонни сказал: «Послушай. Они разговаривают с тобой: просто послушай, как они общаются.»»

Его всегда интересовали космические путешествия, а тут вдруг оказалось, что отовсюду слышны новости о ракетных исследованиях и разработках в области атомной энергии. В своих разговорах на репетициях он всё чаще обращался к технологиям будущего, и всё это зачаровывало музыкантов — даже если им казалось, что он говорит, сам не зная о чём. Он говорил, что однажды даже музыкальные инструменты станут электрическими, они будут производить звуки, о которых люди не могли и мечтать. Но музыканты относились к таким словам недоверчиво, и возражали, что духовиков во всяком случае будет бить током.

Когда скончалась двоюродная бабка Сонни Айда, у него не осталось причин дальше жить в Бирмингеме. Однажды, когда он говорил о возможности уехать из города, кто-то издевательски

заявил, что он не уедет, пока не умрёт его последний друг. Сонни воспринял это как пророчество. Смерть Айды дала ему свободу взглянуть на север, в сторону Чикаго — подобно бесчисленному количеству других чёрных, которых привлекали зажигательные обещания работы и достойного положения в обществе, печатаемые в еженедельных выпусках Chicago Defender. Поскольку он никогда не открывал причин, побудивших его уехать, его музыканты — например, Фрэнк Адамс — могли свободно спекулировать на эту тему:

> Он ненавидел Бирмингем, да — и так и не смог смириться с этим городом по расовым причинам… но уехал он не поэтому. Его влекло к биг-бэндам, а Бирмингем был не тем местом, где их можно было найти. Однако даже много лет спустя у него было сентиментальное отношение к Бирмингему.
>
> У него не было закадычных друзей, но и особых врагов тоже не было.

Итак, в начале 1946 г., в возрасте 32-х лет, Сонни оставил свой оркестр и музыку на попечение Флетчера Майетта, собрал кое-какие вещи и зашагал по улице в сторону Конечной Станции, где купил билет в Чикаго. В следующий раз он появился в Бирмингеме только через сорок лет.

Существует ксерокопия фотографии группы Сонни, сделанной в его последний год в Бирмингеме. Одиннадцать музыкантов сидят на фоне блестящего занавеса, изображая игру перед объективом. На них приличные костюмы в полоску и бабочки; все инструменты держатся под «правильным» углом. Справа от группы сидит певец — он смотрит в камеру, как будто готовясь вступить в припев. С краю фотографии стоит Сонни, одетый как остальные музыканты, за исключением того, что у него под пиджаком полосатая гребная фуфайка. Он с отсутствующим выражением смотрит в пространство, в сторону от камеры.

Глава 2

Приехав в Чикаго, он какое-то время жил у своей тётушки, которая жила там. Навестил нескольких знакомых их Бирмингема, возобновил членство в Союзе Музыкантов и начал подписываться «Сонни Бхлаунт». Ещё до того, как он нашёл себе жильё, Союз нашёл ему работу у Уайнони Харриса, который собирался ехать в Нэшвилл. Харрис был бросающейся в глаза фигурой, начинавшей в водевиле в качестве щёголя-танцора, барабанщика и комика, а петь он начал буквально за год до того — с оркестром Лаки Миллиндера он записал песню "Who Threw The Whiskey In The Well", ставшую большим ритм-энд-блюзовым хитом. Взяв себе псевдоним «Мистер Блюз», Харрис культивировал агрессивную манеру пения, в которой роль знаков препинания играли плотоядные возгласы, покачивание бёдрами и двусмысленные выражения; он был пионером в популяризации вульгарности на сцене. Когда Сонни стал членом его оркестра, Харрис только начинал карьеру певца-солиста. В те три месяца, что Сонни провёл в Нэшвилле, работая с оркестром Клуба Занзибар под руководством саксофониста Джимми Джексона, он появился на первых своих коммерческих записях — это были две сорокапятки Харриса, записанные для новой местной фирмы Bullet. Названия песен говорили сами за себя: «Заторчите от этого буги» / «Молния ударила в богадельню» и «Кабак моей крошки» / «Пью сам по себе».

Однажды вечером в Занзибар зашёл сэр Оливер Бибб. Он был чикагским барабанщиком, возглавлявшим вопиюще коммерческий оркестр с каталогом мелодий и аранжировок, написанных Зилмой Рэндолфом — человеком, создавшим для Луи Армстронга хит "I'll Be Glad When You're Dead, You Rascal You". Группа Бибба одевалась под джентльменов XVIII века (предвосхищая манеру Либерачи) — на головах у них были треуголки, а из-за обшлагов торчали щегольские носовые платки. Во время перерыва Бибб сказал Сонни, что реорганизует свой оркестр, и попросил его присоединиться к ним в последней части их гастролей. Когда Сонни узнал, что они направляются обратно в Чикаго, он быстро согласился и ушёл из оркестра Харриса. Костюмы оркестра Бибба не вызвали у него возражений: «Если ты чёрный, то не получишь работы, если не начнёшь представлять из себя урода или что-нибудь подобное… люди никак этого не поймут.»

Вернувшись в Чикаго, Сонни нашёл себе маленькую квартиру по адресу 1514 Саут-Прери, рядом с Джонсон-Парком Энглвуд

«Эль» близ 54-й улицы, в районе мигрантов, перебравшихся на север. Он никогда не отрицал, что происходит из Бирмингема, просто со временем стал упоминать об этом всё реже; хотя он время от времени писал кому-нибудь из бирмингемских музыкантов, он полностью потерял связь с сестрой и прочими родственниками.

Союз нашёл ему ещё одну работу — на этот раз с оркестром Лил Грин. Грин была певицей из Миссисиппи — нечто среднее между кантри-блюзом и ритм-энд-блюзом; у неё было несколько хитов в чёрной общине — в том числе "In The Dark" и "Why Don't You Do Right?" (последняя песня получила национальную известность благодаря Пегги Ли). В первый рабочий вечер Сонни группа заехала за ним, и пока они ехали в клуб, в машине не прекращались обычные шутки и истории; по рукам ходила и бутылка. Сонни тихо сидел на заднем сиденье, пока руководитель оркестра — муж Грин, Ховард Каллендер — не обернулся с переднего сиденья. Когда Сонни увидел, что у него на шее висит огромное распятие, он внезапно взволновался. Барабанщик Томми Хантер так вспоминает этот вечер:

> Сонни сразу же накинулся на Ховарда со словами: «Как ты можешь носить этот крест, прославляющий то, что сделали с Иисусом? Одно дело — убить человека, но носить символ, напоминающий об этом — это совсем другое…!» Всю дорогу до места он продолжал в этом духе. Ховард выходил из себя, но не мог дотянуться до Сонни, сидевшего на заднем сиденье в другом конце машины. Мы приехали в клуб и начали расставлять инструменты, и вдруг я услышал вопли — и увидел, как Ховард гоняется за Сонни по всему клубу с ржавым старым пистолетом в руке. Когда они пробегали мимо сцены, Лил — а она была *большая* женщина — схватила мужа за шиворот и сказала ему: «Ладно, дорогуша, успокойся и дай человеку играть.» Ей удалось настолько привести его в норму, что Сонни отыграл этот вечер и даже продолжил играть с оркестром. На самом деле он играл с её оркестром порядочно, и даже успел внести кое-какие изменения в аранжировки Грин — что, кстати, пошло им на пользу.

> *Он [Флетчер Хендерсон] несомненно был перевоплощением человека из другого века или с другой планеты. Он был слишком*

благороден для своего времени.

(Рекс Стюарт, Мастера Джаза 30-х)

Чикаго вполне оправдал ожидания Сонни: в городе было так много оркестров и так много мест, в которых можно было играть, что можно было каждый вечер ходить в один клуб и не увидеть одного и того же ансамбля дважды. Но в те вечера, когда Сонни не работал, он ходил в одно-единственное место — в Клуб ДеЛиза, где постоянно играл оркестр Флетчера Хендерсона, отца музыки свинг. Карьера Хендерсона уже много лет находилась в упадке; его репутации сильно повредила его замкнутость, граничащая с беспечностью, и этой работе было суждено стать одной из его последних возможностей выступать в приличном клубе. Но для Сонни всё это не имело никакого значения. Он знал все пластинки, записанные Хендерсоном; его риффы паровозной мощности, питавшие бесшабашные соло Луи Армстронга; его богатые аккорды, обрамлявшие величественное звучание тенор-саксофона Коулмена Хокинса. И здесь, в элитном клубе чёрного Чикаго, этот человек, элегантный и обходительный, каждый вечер стоял перед своим оркестром.

Клуб был открыт в 1933 г. братьями ДеЛиза, под руководством которых он действовал как ночной клуб и игорный дом, до тех пор, пока не сгорел в 1941 г. Через несколько месяцев они открыли новый Клуб ДеЛиза на углу 55-й улицы и Стейт-стрит — буквально через несколько дверей от старого места. Новый клуб был эффектен: выложенный снаружи глазурованным кирпичом, внутри он освещался красными флюоресцентными лампами, а площадка для танцев с началом представления при помощи гидравлики поднималась на уровень сцены. Клуб имел вместимость более тысячи посетителей и проводил четыре представления за вечер; воскресные шоу начинались ранним концертом в 5 вечера и продолжались без остановки до утреннего шоу, которое проходило с 6:30 до 8:30 в понедельник. Одновременно с представлением в подвальном казино развлекалась толпа игроков.

Во многих отношениях ДеЛиза был чикагским эквивалентом нью-йоркского Коттон-Клуба; хотя он был расположен в чёрном районе, в него ходило много белых посетителей, а руководители постоянных оркестров и набираемые в клуб танцоры передней линии все имели светлую кожу. Однако отличие от Коттон-Клуба состояло в том, что в ДеЛиза не проводилась политика Джима Кроу, и клуб был популярен среди знаменитостей и звёзд шоу-бизнеса, которым нравилась «цветная» атмосфера. Боб Хоуп, Пол

Робсон, Джин Отри, Джо Луис, Джордж Рафт, Мэй Уэст и Луи Армстронг постоянно заходили туда, когда им случалось быть в городе; там часто можно было увидеть Джона Бэрримора вместе со своей постоянной собутыльницей Чиппи Хилл.

Когда Сонни впервые зашёл в клуб, он представился Хендерсону, рассказал ему, как он обожает его музыку, и счёлся с ним общими знакомыми-музыкантами вроде Нэта Эткинса — тромбониста, который когда-то играл у Хендерсона и был членом бирмингемского ансамбля Сонни. В следующие пару месяцев он заходил в клуб при каждой возможности — говорил с Хендерсоном, задавал ему вопросы и рассказывал о своей собственной музыке. Потом, в один августовский вечер — совсем как в сцене из какого-нибудь мюзикла 30-х — постоянный пианист Хендерсона Мэрл Янг, который днём учился на адвоката, во время перерыва заснул в машине на улице и пропустил начало представления; а поскольку Сонни уже знал репертуар оркестра и умел читать с листа, Хендерсон попросил его подменить Янга. После выступления он предложил ему работу на весь оставшийся срок ангажемента. Сонни должен был играть на пианино, пока Хендерсон дирижировал оркестром (за исключением двух фортепьянных номеров — "Humoresque" и "Stealing Apples"), и заниматься переписыванием аранжировок, которые использовались на танцах и в совместных концертах с гостями. Кроме того, каждый вечер после выступления он должен был работать с клубным хореографом Сэмми Дайером в качестве репетиционного пианиста на занятиях группы бэк-вокала.

> После того, как в 4 утра мы заканчивали играть, я оставался в клубе вместе с продюсером, который учил девушек представлению, которое мы должны были исполнять в следующем месяце. Мы могли задерживаться до полудня следующего дня. Он рассказывал мне всякие вещи по поводу тех танцевальных приёмов, которым он учил девушек. Я зарисовывал всю эту схему — хор и всё прочее — и отдавал другому аранжировщику, чтобы когда вышло новое шоу, они танцевали под музыку без сбоев.

Пять вечеров в неделю оркестр Хендерсона играл для танцующих в публике, после чего оставался на сцене, чтобы аккомпанировать артистам, выступавшим в основном шоу. Эти представления были тщательно отрежиссированы и построены на периодически менявшихся темах. В первую неделю тема называлась «Вечера в Лаймхаузе», и шоу было основано на поп-песне "Limehouse Blues" — одной из многих модных в то время

песен в стиле Чайнатауна. В одной программе с Хендерсоном выступали ритм-энд-блюзовая певица Маленькая Мисс Корншакс, комик и пародист Джордж Керби, клубные певцы Лулеан Хантер и Уиллард Гарнер, несколько вокальных групп, танцовщицы и хор из 14-ти девушек под управлением танцора Фредди Коула. Размах и диапазон этих шоу в ДеЛиза, их расточительность и театральность произвели на Сонни глубокое впечатление и стали одной из основ его тщательно продуманных «космодрам», которые он впоследствии ставил со своим собственным ансамблем.

Никак нельзя было сказать, что это был лучший из всех оркестров Хендерсона, и он не очень одобрительно относился к «шоуменству». Стоя на эстраде, он, похоже, не столько дирижировал, сколько слушал — как будто его удивляло, что музыканты вообще умеют играть. Но его аура никуда не исчезла, он мог привлечь публику и даже кое-каких известных исполнителей типа трубача Фредди Уэбстера. В любом случае, Сонни всё это доставляло истинное наслаждение:

> Этот оркестр был как какая-то электростанция. У Флетчера было очень хорошее образование, и его отец тоже играл на пианино. Он дошёл до джаза интеллектом, и тем не менее ему удалось организовать биг-бэнд. Флетчер мог с этим справиться, мог прекрасно его координировать. Он рассказывал музыкантам, как нужно извлекать ноты с нужной атакой. А когда он сам играл, у него всегда были люди, «поддававшие жару». Сам он всегда находился на заднем плане.
>
> Партия баса была расписана, так что если кто-то пытался играть аранжировки Флетчера Хендерсона, ему приходилось играть и басовые партии. Иногда они писались как «предугадываемые» [по образцу латинской музыки].

Сонни говорил с Хендерсоном о некоторых своих музыкальных идеях, и тот попросил его как-нибудь принести на репетицию какие-нибудь аранжировки.

> …Но я сказал ему, что если я принесу то, что у меня есть, никто всё равно не сможет это прочитать. Ребята подумали, что я сошёл с ума — ведь они легко читали аранжировки Хендерсона, так как же бы они не смогли прочитать мои? Он назначил специальную репетицию, и я принёс две партитуры: "Dear Old Southland" и балладу, которая называлась "I Should Care"… Ноты-то были на

> месте, но они не смогли сыграть их правильно. Они не смогли их прочитать. Через три часа Флетчер сдался. Там было совсем другое синкопирование, которому они не были обучены.

Это был уже не первый знак трения между Сонни и музыкантами. Он использовал необычные созвучия и аккордные обращения, что побуждало их на громкие протесты в адрес Хендерсона: «В оркестре все были моими врагами. Они хотели, чтобы я играл как другие пианисты.» Хендерсон не обращал на это внимания, но через некоторое время постоянные придирки и колкости музыкантов «достали» Сонни — сначала он положил на пианино бритву в качестве предупреждения для критиков, а потом уведомил Хендерсона о своём уходе и в самом деле ушёл:

> …Флетчер ничего не сказал — он не сказал, что не принимает мою отставку, но и не сказал, что принимает. В вечер следующего выступления оркестра я ушёл, и они остались без пианиста. Он стоял и дирижировал, и они [группа] поняли, что всё должно идти, как раньше, и попросили меня вернуться на сцену — так моё уведомление потеряло силу. После этого группа больше мне не досаждала, потому что они поняли, что Флетчер настроен серьёзно.

У оркестра Хендерсона был полугодовой контракт с клубом ДеЛиза, и Сонни стал участником оркестра как раз в момент окончания контракта, но благодаря успеху их выступлений договор был продлён на 1947-й год. В следующие девять месяцев они играли в целой серии театрализованных представлений под названиями «Проказы ранней осени», «Без звука», «Романтика и ритм», «Праздник в Бронзвилле», «Мешок фокусника», «Фавориты 1947-го», «Ревю Коппер-Кабана», «Весенний праздник» и «Ревю барабанного буги». В этих шоу оркестр аккомпанировал таким блюзовым певцам, как Большой Джо Тернер, Ротастый Мур, Доктор Джо-Джо Адамс («что-то вроде Чака Берри», — вспоминал Сонни, — «пышно одевался, исполнял этот танец с вывернутыми коленями, который потом стал представлять Берри» и «исполнял непристойные блюзы в цилиндре и фраке») и таким танцевальным группам, как Four Step Brothers и Drum Dancers Кози Коула.

Хендерсон со своей стороны мало интересовался этими представлениями и проводил много времени на скачках или за общением с друзьями типа Дороти Донеган — классически образованной пианистки в традиции Арта Татума-Эрла Хайнса,

известной тем, что оживляла классическую музыку джазовыми виртуозностью и блеском. Когда 18 мая 1947 года контракт Хендерсона истёк, он уехал, предоставив оркестр самому себе и направился на запад — по дороге он отыграл два-три ангажемента и осел в Калифорнии. За исключением краткого турне в качестве аккомпаниатора Этель Уотерс, нескольких появлений в качестве «гостя» у других и некоторых случайных заработков с оркестрами, он не проявлял большой активности до самой своей смерти в 1952 г. Однако Сонни всю свою жизнь испытывал к Хендерсону глубочайшее уважение, хвалил его почти в каждом своём интервью и читал своему оркестру лекции о том, чем был знаменит Хендерсон. Если кое-кто считал Хендерсона пассивным и не особенно преданным своему делу музыкантом, Сонни смотрел на него как на бескорыстного, благородного, виртуозного исполнителя — а в более поздние годы фактически считал его «родственной душой»:

> Во Флетчере поистине было что-то от ангела. Я бы не сказал, что он был человеком. Я бы не сказал, что и Коулмен Хокинс был человеком, потому что они делали такое, чего не делали люди, чего вообще раньше никто не делал. И они научились этому не от людей. Они просто делали это. Следовательно, это взялось откуда-то ещё. Многое из того, что делают некоторые люди… идёт откуда-то ещё, или их вдохновляет нечто, не принадлежащее этой планете. А джаз определённо был чем-то навеян, потому что раньше его у нас не было. А если раньше его не было, то откуда он взялся?…Нечто, некое конкретное существо, использовало их для создания этого, сильно их вдохновляло, заставляло их работать — им приходилось это делать.

Хендерсона заменил оркестр Реда Сондерса — он был «домашним» ансамблем клуба ДеЛиза до середины 1945 г. В то время как другие музыканты Хендерсона потеряли работу, Сонни оставался репетиционным пианистом и копировщиком партий ещё пять лет; кроме этого, он начал руководить репетициями оркестра Сондерса и играл в «разгрузочной» группе, заменявшей главный оркестр, когда Сондерса не было на месте. Каждую неделю Сондерс вручал ему новые аранжировки для театрализованного представления, но во время репетиций Сонни начал производить небольшие изменения — менял то какую-то ноту, то альтерацию в аккорде. С течением времени эти изменения приобретали всё более серьёзные формы. Однажды Сондерс зашёл на репетицию, посмотрел аранжировку и покачал

головой, увидев зачёркнутые ноты и вставленные гармонии: «Я каждую неделю даю тебе эти красивые, чистые аранжировки, и вот что ты с ними делаешь!… Но чёрт возьми — сказать честно, это здорово звучит!» Теперь уже Сонни переписывал аранжировки, которые использовались для аккомпанемента таким певцам, как Б. Б. Кинг, Лаверн Бейкер, Дакота Стейтон, Джо Уильямс, Джонни Гитара Уотсон, Сара Воэн и Лорес Александриа.

Несмотря на свои очевидные способности и важную роль, которую Сонни играл в представлениях в клубе ДеЛиза, он никогда не был особо близок с другими клубными исполнителями. Непьющий и некурящий музыкант ночного клуба уже был порядочной аномалией, но когда он ещё и читал музыкантам лекции о морали, как деревенский проповедник, бесконечно высказывался на темы астрономии, физики и космических путешествий и рассказывал истории о будущем, когда наука и музыка станут одним целым — это уже переходило всякие границы. Его репутация чокнутого росла не по дням, а по часам, и даже танцовщицы из хора уже начинали высмеивать его навязчивые идеи. Как-то раз Сонни увидел в газете карикатуру, на которой было изображено солнце, говорящее что-то остроумное; он взял её и приколол на доску объявлений клуба. Танцовщицы увидели карикатуру, когда шли наверх переодеваться, и пока они смеялись и шутили насчёт Сонни в уборной, комнату внезапно наполнил голос, идущий непонятно откуда:

> «Да, это его [карикатура] там внизу. И то, что оно говорит — правда. Кроме того, оно сделает всё, что говорит. И ничто его не остановит.»
>
> Одна из девушек сбежала вниз, спрашивая: «Сонни проходил наверх?» Парень по имени Дон сказал ей, что Сонни был только внизу, долго играл на пианино, и до сих пор играет. Она рассказала об этом другим девушкам, и они напугались. На следующий вечер продюсер шоу зашёл в уборную и побрызгал кругом каким-то порошком, чтобы прогнать то существо, которое говорило эти слова.

Одним из первых людей, которых Сонни узнал в Чикаго, был Томми «Баггс» Хантер, студент Среднезападной Консерватории и барабанщик оркестра Лил Грин (там они и познакомились). В 1947 г. Хантер организовал трио, в котором были Сонни и тенор-саксофонист Ред Холлоуэй; они должны были играть в «Павлине» — одном из стрип-клубов в Кэлумет-Сити, городе к югу от

Чикаго, который чикагцы называли «Городом Грехов». Эти клубы были важными источниками доходов для чикагских музыкантов, но все они были повязаны с мафией, а их рабочие графики были изнурительны. Тамошние представления требовали постоянно играющей музыки на протяжении 8-12 часов за вечер, так что Хантер нанял ещё Джимми Бойда — трубача и пианиста, игравшего в соседнем клубе, чтобы тот во время своих перерывов подменял кого-нибудь из трио. Клубы придерживались политики Джима Кроу, а к музыкантам относились как к кухонным приборам. Сонни подумал, что Бирмингем был нисколько не лучше, но там ему, по крайней мере, никогда не приходилось играть в столь отвратительной обстановке, когда музыка сводится к такой простейшей функции. Символом всего этого опыта для него была разделительная ширма — он называл её «Железный Занавес» — висевшая в «Павлине» между музыкантами и танцовщицами, чтобы чёрные не могли видеть обнажённых тел белых женщин. Несмотря на всё это, он отнёсся к работе серьёзно и старался делать её как можно лучше. Это был удобный случай разучить сотни поп-песен и стандартов. «Когда девушки танцевали, он играл простую музыку», — вспоминал Хантер, — «а когда они были за кулисами, делал что-нибудь «закрученное»»; он применял ритмы и аккорды, чуждые и поп-музыке, и джазу. Ред Холлоуэй вспоминал, что «когда за дело брался Сан Ра, начиналось таинственное представление — попробовали бы вы угадать, что это были за аккорды! Но в игре он был всегда корректен — просто вот так он играл свои аккорды. Он чем-то напоминал Телониуса Монка — в каком-то смысле — но у него был свой узнаваемый стиль.»

В конце 40-х Чикаго, наверное, был лучшим городом для джаз-музыкантов в Америке; только на Южной Стороне города было не менее 75-ти клубов — среди них были такие места, как Roberts Show Lounge на Саут-Паркуэй (раньше это был гараж таксопарка Германа Робертса; он превратил его в танцевальный зал, сдаваемый в аренду частным клубам, которых, как утверждали, в Чикаго было не меньше двух тысяч); «Королевский Театр»; Бальный зал Савой — он также находился на Саут-Паркуэй и представлял собой копию одноимённого нью-йоркского заведения — имел вместимость 6000 человек, и в Чикаго это одновременно был центр бокса и биг-бэндовой деятельности; Першинг-отель, в котором были бальный зал и холл, а в подвале находился Birdland — современный джаз-клуб, когда-то называвшийся «Бежевым залом». С небольшой удачей и помощью Союза приличный музыкант мог иметь работу во все вечера недели.

208-е отделение Американской Федерации Музыкантов (местное отделение для негров) имело в Чикаго чрезвычайное влияние, и, как и в самом Чикаго, там проводилась своя собственная уникальная политика; по слухам, там не обходилось без пистолетов. Считалось, что если музыкант хочет получить через Союз работу, ему было необходимо бывать в Союзе, играть в карты с вице-президентом Чарльзом Элгаром и позволять ему время от времени выигрывать. Элгар был прожжённым и умудрённым музыкантом старой школы, прошедшим через худшие годы власти мафии над шоу-бизнесом, и в социальном и музыкальном плане представлял из себя тип соглашателя. Но Сонни никогда не был сторонником компромиссов. Он ни к кому не подлизывался, не обращал внимания на практические проблемы музыкальной организации и, что ещё хуже, в социальном и музыкальном смысле был слишком странной личностью для Союза. И члены Союза не только отказывались помогать ему; они открыто отговаривали других музыкантов работать с ним — примерно в тех же словах, какими они предостерегали молодых музыкантов от работы с наркоманами.

В конце 1947 г. Сонни начал играть в собственной ритм-секции Конго-Клуба — места отдыха после работы, расположенного по соседству с «Королевским Театром». В следующие три года он аккомпанировал, среди прочих, таким местным звёздам, как тенор-саксофонист Джин Аммонс и даже настоящим звёздам типа Билли Холидей. Именно в Конго Юджин Райт (впоследствии прославившийся как басист квартета Дэйва Брубека) впервые услышал Сонни и попросил его играть в своём оркестре Dukes Of Swing и писать для него аранжировки. С оркестром Райта Сонни проиграл в Конго, а потом в Першинг-отеле ещё полтора года. Временами у Райта в «Першинге» одновременно играли целых два оркестра — наверху в бальном зале состав из 20-ти музыкантов, а внизу в Birdland ещё десять человек Dukes Of Swing. Гвоздём программы был танец хоровой линии под сделанную Сонни энергичную аранжировку темы из фильма *Зачарованный* (1945), которой в фильме предварялось вступление жутких, похожих на голос звуков терменвокса (одного из первых электронных музыкальных инструментов), описывающих психологическое состояние одного из персонажей[8]. Райт хотел, чтобы Сонни дирижировал нижней группой, пока он сам занимается с верхней, но Сонни противился роли лидера, и даже не хотел задать темп для песни. Но Райт всё равно держал его у себя, а в октябре 1948-го использовал его таланты в нескольких записях для нового лейбла Aristocrat, который вскоре превратился в Chess Records. The Dukes Of Swing

записали "Pork'n'Beans" и "Dawn Mist" — пьесы авторства Леонарда Чесса и некого человека, названного «Рак», хотя обе, по всей вероятности, сочинил Сонни. На том же сеансе записи они аккомпанировали популярному вокальному квартету Dozier Boys в четырёх песнях — "St. Louis Blues", "Music Goes Round And Round", "She Only Fools With Me" и "Big Time Baby", причём последние две сочинил Сонни.

Через месяц после этого Райт получил предложение от оркестра Каунта Бейси и распустил The Dukes Of Swing. Он вспоминал Сонни как «самого передового музыканта в Чикаго, но в своём собственном пространстве… т.е. он всегда читал или писал и держался сам по себе.» Саксофонист Юсеф Латиф (тогда ещё известный как Билл Эванс), который тоже работал в оркестре Райта, вспоминает музыкальные теории Сонни — он говорил об использовании в джазе четверных тонов и микротонов, и обнаружил басиста, который мог играть четвертными тонами, т.е. нотами, находящимися между обычными полутонами, на которых построены гаммы западной музыки.

В конце октября Сонни какое-то время играл с Коулменом Хокинсом — первым великим саксофонистом в джазе. На протяжении последующих лет Сонни часто называл свою работу с Хендерсоном и краткое сотрудничество с Хокинсом в качестве примеров, показывающих его связь с историей джаза — если кто-то сомневался в её существовании. Много лет спустя одним из таких скептиков оказалась баронесса Паннoника де Кёнигсвартер, знаменитая покровительница джаза; в их разговоре в Нью-Йорке она зашла так далеко, что спросила Коулмена Хокинса в присутствии Сонни — правда ли то, что они играли вместе. Хокинс засмеялся: «Да, это единственный человек, написавший песню [аранжировку "I'll Remember April"], которую я не смог сыграть.»

Как и в Бирмингеме, Сонни с готовностью брался за любую доступную ему музыкальную работу. В 1949-м он играл в оркестре в Сен-Биарриц-Хаусе; время от времени работал с группой трубача Джесси Миллера или с оркестром под руководством Эла Смита — одного из первопроходцев в истории записей ритм-энд-блюза; замещал органистов в разных церквях; наконец, он целый год репетировал с Co-ops — танцевальной труппой и оркестром; этот проект окончился довольно плохо:

> На первом вечере — на дебюте — меня не было. Барабанщик не мог читать музыку, а он был руководителем группы. Так вот там было место в размере 5/4, где все они ходят по сцене — они делали

пять шагов, и я так и написал. На открытии барабанщик не попал в такт, а трубач начал что-то об этом говорить. Тогда барабанщик застрелил пианиста.

…Белый человек думает на писанном языке,
а негр думает иероглифами.

(Зора Нил Херстон, «Характерные особенности негритянского самовыражения»)

Если бы они [американские туристы в Каире] отдавали себе отчёт в том, что видели, они бы заметили, что фараон относится к тому же типу людей, которые сегодня ходят по улицам Кингстона, Гарлема, Бирмингема и Южной Стороны Чикаго.

(Сен-Клер Дрейк, Чёрные люди тут и там)

Если бы Моисей был египтянином…

(Зигмунд Фрейд, Моисей и монотеизм)

Можно сказать, что джаз пришёл от жрецов Солнца в Египте.

(Сан Ра)

Квартира Сонни располагалась наверху — там было пианино и козырёк в виде полумесяца над потолочным плафоном. В свободное время он жил той же жизнью, какую вёл в Бирмингеме — упражнялся, сочинял, ходил по улицам, читал, писал. Он открыл для себя У.Э.Б. ДюБуа и увидел, что в отличие от Букера Т. Уошингтона, ДюБуа считал, что неграм нужно классическое образование — греческий, латынь, искусство — и что для них возможно достичь состояния универсальности, когда духовное будет главенствовать над земным. Ему пришла мысль, что, может

быть, Букер Т. Уошингтон и У.Э.Б. ДюБуа правы **оба:** для их расы существовала возможность развить в себе точность и дисциплину с помощью изучения наук и математики, но тут может помочь и знание языков и книг — как классических, так и малоизвестных. И если объективный подход науки давал средство преодоления зол, связанных с расизмом, то инструменты гуманитарного образования и искусств могли быть использованы для открытия скрытых истин и расшифровки текстов. Дисциплина и точность казались ему способами природы; способами, при помощи которых планеты движутся в пространстве, птицы летают по воздуху, и ответом была точность, а не смятение, дисциплина, а не свобода. Единственными свободными людьми были мертвецы.

Чем больше он читал, тем больше понимал свою миссию. Смятение и уныние, которые он видел вокруг себя, помогали сосредоточить усилия, а ужасная срочность дела не давала отвлекаться. Он должен был узнать больше, стать учёным, дойти до пределов знания. Ему нужно было читать ещё больше, найти нужные книги, может быть, прочесть всё на свете. В случае необходимости он бы вновь построил Александрийскую библиотеку у себя на Южной Стороне.

Посетители его квартиры поражались, когда видели, сколько у него книг — их было так много, что из-за куч, наваленных на полу, не было видно стен. Сонни регулярно совершал набеги на чикагские букинистические магазины, и некоторые вспоминают, что видели, как он нёс домой сразу целых три больших мешка книг. Однако он говорил, что ему не приходится искать книги: они появлялись у него чудесным образом; их кто-то оставлял на пианино в конце выступления; они как-то сами появлялись у него на подушке — редкие античные книги с золотыми обрезами и непостижимыми названиями, которых не купишь в магазине, каким-то образом находили путь к нему.

Реально с книгой в руках его видели немногие, так что люди понимали так, что он читает посреди ночи. Он читал быстро и с определённой целью, иногда открывая книгу где-нибудь посередине и начиная с мест, которые должны были активировать то, что уже было у него на уме; в других случаях он мог читать с конца к началу, применяя то, что он называл «восточным» подходом. Он помечал свои книги обильными заметками красным, зелёным и жёлтым цветами — обводя, подчёркивая, расставляя стрелки и отзываясь на прочитанное своими комментариями и перекрёстными ссылками, в которых иногда употреблял загадочные символы, взятые из разных религий мира.

Большая часть его чтения была так или иначе связана с Библией — ему всё сильнее и сильнее казалось, что именно там

можно найти то, что он ищет. Но по мере погружения в Библию он начал понимать смысл слова «пересмотренный»: святое писание было отредактировано, из него были изъяты некоторые книги — и возможно, впервые это произошло на Никейском соборе, где, как утверждалось, были запрещены некоторые важные книги, соединяющие Египет и Библию. Теперь он читал и видел, что некоторые важнейшие места выглядят либо подозрительно ясными, либо, наоборот, безнадёжно непостижимыми. Он, как и Милтон, считал, что немалая часть Библии, похоже, была весьма плохо переведена — и, возможно, вполне намеренно — с некого неизвестного первоисточника. Вскоре он начал подозревать, что святое писание неправильно составлено и неправильно читается. Но тем не менее ключи к правильному прочтению, казалось, были погребены в самой Библии — «первые станут последними», «альфа и омега» — может быть, её тоже следует читать задом наперёд? Что, если Откровение Иоанна — на самом деле первая книга Библии, а Бытие — последняя? Он также увидел, что в Библии были смешаны, искажены и проигнорированы роли чёрных людей: Нимрода, Мелхиседека, и кроме того, все сыновья Куша и Хама были освещены без должного уважения и отодвинуты на обочину истории. Ему казалось, что для того, чтобы расшифровать истинный смысл Библии и вновь сделать её единым целым, потребуется знание древних языков и истории, а также эзотерических текстов, проникавших через канонические границы, утверждённые протестантскими церквями. Ему нужно было стать герменевтиком, толкователем — в самом буквальном смысле слова.

Когда Сонни было восемь лет, в Луксоре был открыта гробница царя Тутанхамона, и он — как и большинство людей в мире — слышал ежедневные подробности о медленном продвижении работы, которая привела к этому, о несчастьях лорда Карнарвона и его археолога Ховарда Картера. Сонни изучал журнальные фотографии богатств, обнаруженных в гробнице и раздумывал над проклятием мумии и странных обстоятельствах смерти лорда Карнарвона, после которой во всём Каире погас свет.

Он попал под очарование Египта — можно сказать, впал в одержимость. Но это была почтенная одержимость — её с ним разделяли Наполеон, Гегель, По, Деррида; такие европейские музыканты, как Рамо, Дебюсси, Верди, Моцарт, евроамериканские музыканты Джозеф Лэм, California Ramblers и Louisiana Rhythm Kings, афроамериканцы Сидни Беше, Кларенс Джонс, Дюк Эллингтон, Майлс Дэвис и Фароа Сандерс; такие оккультисты,

как мадам Блаватская, Алестер Краули, Рудольф Штайнер и Эдгар Кэйс; тайные общества — франкмасоны, а также те, кого немилосердно называли «психами» — Уриэль (Руфь Норман), космическая леди Калифорнии, потратившая жизнь на подготовку своих учеников к главному дню Контакта, или Омм Сети (Дороти Иди), женщина из Лондона, считавшая себя перевоплощением трагической возлюбленной Фараона Сети. Опять же, Египет был предметом одержимости целых стран и служил символом античности, происхождения культуры, красоты, эзотеризма, вечной жизни, власти, идеи национального государства и общественного порядка. Он был источником стилей искусства и родоначальником периодов, во время которых Европа в воображении заново создавала своё прошлое: такие движения, как египтомания, фараонизм, Египетское Возрождение, Стиль Нила, египтофилия, новоегипетский стиль — интерпретировали, перерабатывали, «египтизировали» древний Египет, дабы заставить его резонировать с современной реальностью. Однако эта одержимость не была ограничена Западом. Люди в разных отдалённых местах — Индонезии, Перу, Африке — также попадали под очарование тайн Египта и также искали именно там свои корни.

В Чикаго признаки Египта были повсюду: в экспонатах Полевого Музея, в Институте Востока, в библиотеках, в книгах, которые продавали уличные египтологи на Южной Стороне. Прежде всего Сонни напал на популярные книги сэра И. Э. Уоллиса Баджа, а потом на трёхтомный перевод *Египетской Книги Мёртвых,* которая лишь несколько лет тому назад зажгла воображение Джеймса Джойса. В книге Баджа *Осирис и египетское возрождение* он прочитал, что с тех пор, как Осирис был возвращён к жизни ритуалом, которому обучил Изиду бог смерти Тот, египтяне начали думать, что мёртвых можно провести по пути Осириса и восходящего солнца к вечности. Затем, при помощи *Словаря Египетских Иероглифов* Баджа он начал учиться читать надписи на гробницах и пирамидах. Он верил, что иероглифы, подобно пирамидам и памятникам, хранят в себе тайны и составляют часть единой системы египетской науки.

Сонни изучил власть и порядок старшинства богов и почувствовал особую склонность к Ра (или Ре) из Гелиополиса — египетскому богу Солнца, возвышенного до уровня высочайшего божества во времена Пятой Династии; а также к Тоту, который, кроме всего прочего, был богом Луны и изобретателем письменности. Он увидел, что для древних египтян смерть нисколько не походила на те верования, которые так беспокоили его в христианстве: им были известны давно забытые тайны.

«Возрождение» казалось неподходящим словом для того, во что верили египтяне. Даже слово «смерть» казалось неправильным. Они никогда не умирали, а лишь засыпали. *Египетскую Книгу Мёртвых* лучше было бы назвать *Книгой Пробуждения.*

Однажды какой-то едва знакомый человек дал ему тёмно-синюю книгу со странным изображением распятия на обложке — *Бог Хочет Негра* Теодора П. Форда (кто-то позже намекал, что, возможно, это был сам Почтенный Уоллес Д. Фард в одном из своих обличий); она была издана в 1939 г. в Чикаго и имела подзаголовок, напоминавший какой-нибудь том из XVIII века: *Антропологическая и географическая реставрация утерянной истории американских негров, частично представляющая собой теологическую интерпретацию египетских и эфиопских культурных влияний.* Форд начал книгу с заявления, что рабство в Америке создало бремя позора, тяготеющее как над белыми, так и над чёрными, и что Негр был «приведён в состояние замороженной бездеятельности стеной незнания, окружающей его.» Именно это состояние бездеятельности автор и предлагал «разморозить» с помощью открытий, сделанных им в современной антропологии и древних текстах. По мере продолжения чтения Сонни узнал, что чернокожие обитатели древней Эфиопии положили начало всем народам и нациям, что именно из этого центра по миру распространились все расы и культуры. Он прочёл, что древние народы Египта исчезли, когда пришла в упадок их культура — возможно, это произошло в то же самое время, когда чёрные народы Америки были обращены в рабство.

Форд писал, что антропологи бессознательно заложили в своё научное изучение рас метод, при помощи которого американские чёрные могли бы определить людей, только считающихся белыми; при его помощи чёрные могли бы даже распознать эти расовые черты в скульптурах и монументах, считающихся европейскими. Таким образом было бы возможно установить истинные корни американских негров.

Древние египтяне, писал он, были изгнаны из Египта серией разнообразных вторжений, и некоторые из них были вынуждены двинуться на юг, в Центральную Африку — там они были проданы в рабство менее развитыми народами, с которыми их обычно смешивают, и таким образом стали известны как так называемые негры. Однако не все американские чёрные были египтянами — сколько-то из них представляли собой «нежелательных» людей, проданных в рабство их африканскими предками и не вписались в американское общество из-за отсутствия у них «родовых представлений и народного воспитания.»

В другой главе, названной «Психоаналитическая этнология», Форд искал в чёрной народной традиции свидетельств — не африканизмов, а египетских и эфиопских влияний. Будучи этнографом, он — под видом колдуна — собирал статистические данные в старом «втором районе» Чикаго. Работая в своём выходящем на улицу «храме», он видел чикагских детей Египта в головных повязках суданского происхождения, слышал их «египетские суеверия» — поверья, в которых видное место занимали кошки, собаки, коровы, птицы, змеи и кролики; замечал заклинания и амулеты, двухголовых людей, числа, «дурной глаз»; он подметил, что они, подобно Маркусу Гарвею, говорили, что их предки пришли из «Божьей страны»; он наблюдал их отдалённость от традиционного христианства и веру в «религию старых времён» — религию, которая была у них, пока им силой не было навязано христианство. Форд видел всё это — речевые обычаи, похоронные ритуалы, веру в дух, силу и высшее начало рек — и записывал в свой блокнот.

Ещё в детстве Сонни слышал о чёрных людях, которые верили, что их предками были настоящие евреи, евреи библейских пророчеств и священных книг — а те, кто называли себя «евреями», были узурпаторами, чьи учёные-талмудисты выдумали некое проклятие, которое якобы навечно обрекло их на муки; эту веру христиане уж слишком поспешно приняли в качестве своей собственной. Понимание того, что чёрные были избранными людьми, провело многих сквозь рабство и дало им надежду — пусть даже их теперешнее состояние представлялось наказанием за то, что они взяли на себя убийство Христа. Эти легенды подтверждались и песнями-спиричуэлс, и бесчисленными проповедями — ведь именно «старого Фараона» и его армии эти древние негры боялись и всячески старались от него спастись. Но что, если всё это было ошибкой? Что, если они были египтянами? Может быть, это было послание, передаваемое тем, кто знал истину? Он обнаружил, что этот аргумент имел долгую историю, восходящую к книге Фредерика Дугласса «Утверждение негритянского этнолога» и даже к ещё более раннему сочинению — *Воззвание Дэвида Уокера* (1829).

У одного уличного торговца Сонни купил книгу — по сути, брошюру — *Дети солнца* Джорджа Уэллса Паркера, изданную Мировой Хамитской Лигой в Омахе в 1918 г. В ней он вновь прочёл, что человеческая жизнь зародилась в Африке, а цивилизация началась в Египте, и даже белые люди произошли от так называемых негров. Паркер предположил, что есть основания считать, что истинная история человечества была переписана много позже, дабы скрыть роль африканских народов, и чтобы

убедиться в этом, нужно лишь прочитать сочинения египтолога Уильяма Флиндерса Петри (учителя Ховарда Картера), общественного теоретика Фредерика Рацеля или *философа* графа Огюстена Вольни.

Как раз следующим ему в руки попалось сочинение Вольни *Руины, или Размышление над переворотами империй и Закон природы* (1791) — эту книгу читали Уильям Блейк, Томас Джефферсон, Перси Шелли, Том Пейн, Уолт Уитмен — и кроме того, это была первая книга, прочитанная франкенштейновым монстром. Вскоре после триумфального вступления Наполеона в Египет Вольни сам отправился туда, после чего четыре года жил на Ближнем Востоке, изучая коптский и арабский языки и сочиняя книги. Он писал, что когда он в раздумьях стоял у развалин Пальмиры, ему явилось видение некого призрака, который открыл ему историю исчезнувших цивилизаций, представил доказательство для деистического спора о том, что источник всех религий находится в природе и впечатлениях от неё, а также показал ему образ «Нового Века», в котором люди отбросят религиозные и классовые разногласия и объединятся в самопознании. Затем призрак признался Вольни, что те люди, которые дали рождение цивилизации, религии, закону, литературе, науке и искусству — это те, кого сейчас «общество отвергает за их чёрную кожу и курчавые волосы.» В других своих книгах Вольни зашёл ещё дальше и стал утверждать, что лицо сфинкса уже есть достаточное доказательство чёрных корней европейской цивилизации, после чего — вероятно, нацеливаясь на самого Джефферсона — написал следующее:

> И наконец представьте, что именно среди тех людей, которые зовут себя величайшими друзьями свободы и человечности, нашёлся человек, одобривший самое варварское рабство и поставивший под сомнение то, что у чёрных людей такой же разум, как у белых!

Сонни обнаружил, что существуют несколько изданий *Руин,* и из первого американского перевода удалены все упоминания о негритянских корнях цивилизации. Он узнал, что Вольни был взбешён этой цензурой и лично проследил за тем, чтобы в следующем издании эти места были восстановлены. В своей поездке по Соединённым Штатам Вольни говорил о том же в своих лекциях, за что обозреватели обвиняли его в «готтентотстве» — слепом поклонении чёрным людям. Теперь Сонни знал, что ему следует читать более осторожно, т.к. то, что было написано в книгах — даже людьми, признанными величайшими умами всех времён — вполне может подвергнуться

намеренному искажению. А если полученная нами из чужих рук история столь дефективна, столь неполна… неужели не должна существовать другая история, в которой были бы исправлены все ошибки? Может быть, тайная история, которую частично знают лишь немногие — но такая, которую можно было бы сложить в стройное целое и реконструировать?

В другой брошюре — *Эфиопия и происхождение цивилизации* — имена Вольни, Флиндерса и Рацеля появились вновь; кроме того, там упоминались Геродот и антрополог Франц Боас, который, с одобрения У.Э.Б. ДюБуа указал на культурные достижения, появившиеся в древней Африке задолго до европейцев. Африканские достижения, кстати, никуда не исчезли — как утверждали некоторые. Сонни нашёл доказательство этого в самом что ни на есть неподходящем месте — *Путешествиях миссионера и исследованиях Южной Африки* Дэвида Ливингстона; там были описания африканских деревень, которые представляли собой самодостаточное целое — среди тамошних жителей были парикмахеры, врачи, ткачи, кузнецы, жрецы, плотники. Его поразила как раз обыденность всего этого: чёрные люди вели полную, нормальную жизнь без белых. Ливингстон также приложил немалые усилия, чтобы провести параллели между Центральной Африкой и древним Египтом — он даже заимствовал иллюстрации из книг о Египте. Новое доказательство нашлось в *Детях Бога* — он увидел, что Арчибальд Ратледж, сын рабовладельца, мог говорить, что потомки рабов на его плантации в прибрежной Южной Каролине были нубийцами, в жилах которых текла «кровь египтян, мавров и арабов»; в *Доме у реки* Ратледж называл чёрных людей «уроженцами Востока». (Ратледж никак не хотел отказаться от идеи Египта: в своей пасторальной идиллии, разыгрывавшейся в плоскодонной лодке на заросших тростником просторах Нижней Каролины, он писал так: «мой темнокожий гребец вполне мог быть нубийцем; я определённо чувствовал себя Марком Антонием, а девушка в лодке казалась мне Клеопатрой.»)

Когда Сонни открыл для себя Годфри Хиггинса, то обнаружил, что благодаря его книге *Анакалипсис, попытка отдёрнуть покров Изиды из Саида или Исследование происхождения языков, наций и религий* разрозненные клочки мыслей и вычитанных идей начинают обретать некую связь. Хиггинс тоже утверждал, что все религии мира происходят из одного источника, однако он пришёл к этому выводу благодаря странной смеси этимологии, нумерологии и оккультных толкований. Сонни прочитал, что первым божеством, которому поклонялись люди, было Солнце, что в некоторых языках слово «Эль» обозначает

солнечное божество, и что у солнца есть много других имён, например, Митра и… Хам. Он узнал о величии Эфиопии, о том, что кушиты были великой нацией, о том, что не только египтяне, но также индийцы и кельты были чёрными, даже о том, что в некоторых частях света Будда считается чёрным.

От этих книг путь лежал к великим диффузионистам — писателям начала XX века, которых антропологи позже стали называть «экстремистами» за то, что они приписывали происхождение всей цивилизации Египту и Эфиопии (некоторые называли это гелиолитической культурой), и которые находили следы этой изначальной цивилизации не только на севере Африки, но и в Греции, Индии, Южной и Центральной Америке, Мексике, даже в Соединённых Штатах. Среди них были Графтон Эллиот Смит, — исследователь, который провёл тридцать лет в Каире и сочинил, например, такую книгу, как *Древние египтяне и их влияние на европейскую цивилизацию* — У.Дж. Перри, который в том же году написал своих *Детей Солнца,* и Альберт Черчуорд, в 1921 г. написавший книгу *Происхождение и эволюция человечества.*

Одновременно Сонни заметил, что как бы старательно эти учёные ни прослеживали влияние Египта, они тратили не меньше усилий на доказательства того, что египтяне были темнокожими «кавказцами», а не «истинными Неграми». Куда бы ни приводили их обнаруженные свидетельства, они не собирались оставлять в своих исследованиях места для современных чёрных. Его удивило, что Годфри Хиггинс мог утверждать, что корни цивилизации находятся в среде *других* чёрных людей, так называемого «типа Кристна», движение которого он проследил от Индии до Ближнего Востока. Даже в лучших книгах о Египте — как например, в *Египетском искусстве* Вильгельма Воррингера — первая страница могла начаться с обсуждения «негритянского вопроса» в Египте.

Тем не менее существовали белые учёные, которые не стремились обманывать читателей. Таким, например, был Джеральд Мэсси — поэт-чартист из рабочего класса, ставший прообразом героя романа *Феликс Холт — радикал* (его написал Джордж Элиот после многих статей и лекций о христианском социализме). В свои последние годы Мэсси обратился сначала к психическим феноменам, а потом к Египту и его связям с оккультизмом. В своей *Книге начал* он рассматривал лингвистические параллели мировых культур и пришёл к выводу, что древние цивилизации, скорее всего, распространились из глубин Африки в Египет, а потом уже по всему миру. Эту связь иллюстрировали длинные списки, в которых сравнивались

английские и египетские слова. Потом, в 12-ти томах сочинения *Древний Египет — Свет мира* он постепенно пришёл к утверждению, что корни христианства, ислама и иудаизма — всех основных религий западного мира — лежат в Долине Нила.

Взбудораженный своими открытиями, Сонни вернулся в книжные магазины и библиотеки и стал рыться в книжных каталогах и прослеживать ключевые слова в истории. Он находил эти слова в словарях языков, которых он не знал, где все значения без прошлого и контекста становились бесконечными и возможными. Казалось, что книги ждали его — странные, но очень важные книги, как, например, Маленькие Синие Книжки издательства Халдемана-Джулиуса, выходившие в Джирарде (Канзас); *Африка и открытие Америки* Лео Вайнера; книги об Атлантиде — этом мосте между Эфиопией и Америками.

Был, например, такой эльзасский философ и математик Р. А. Шваллер де Любиц — он 15 лет проработал там, где находился древний Луксор и написал десятки книг. Шваллер де Любиц считал, что до той цивилизации, которую мы знаем, существовал ещё один Египет (вполне возможно, что это была Атлантида) — и этот Египет был гораздо более развит в духовном и научном смысле, чем нам хотелось бы признать. Эти первые египтяне изобрели науку — в качестве одной из сторон мистицизма — так что то, что современному человеку кажется волшебством и суеверием, когда-то было практическим знанием.

Мудрость этого «другого Египта» хранилась в материальном и символическом виде в памятниках архитектуры, большая часть которых была утрачена, когда более поздняя декадентская цивилизация намеренно вытравила их из памяти и физически ликвидировала. Если был ещё какой-то «Египет» — думал Сонни — и этот «Египет» был оккупирован кем-то ещё, то, наверное, его изначальные обитатели рассеялись по миру или (как утверждал Форд) были проданы в рабство. При этом оккупантам удалось почти совершенно скрыть расовое происхождение истинных египтян.

К тому времени, как он обнаружил книгу афроамериканского автора Джорджа Дж. М. Джеймса *Похищенное наследие: Греки не были авторами греческой философии, ими были люди Северной Африки, теперь известные как египтяне,* его уже не удивляло то, что греки получили признание за научные и религиозные идеи, которые они узнали от египтян. Когда белые слышат подобные рассуждения из уст чёрных, они выходят из себя — но он-то уже читал об этом в европейских сочинениях, вышедших ещё до XVIII в.

Такова была странная территория, на которой очутился

Сонни. Как он теперь понимал, древний мир был не столько местом, сколько мифом. Белые люди, делающие на него свои «заявки», часто делали это такими же методами, как чёрные. И хотя они нарядили эти своекорыстные мифы в одежды науки и гуманитарного знания и поставили понятие «раса» на службу себе, при ближайшем рассмотрении Сонни это казалось всего лишь торжественными заявлениями, как в церкви. Британцы, например, давно воображавшие, будто они так или иначе связаны с древними евреями, нашли первое подтверждение этому в *Лекциях о нашем израильском происхождении* Джона Уилсона, ирландца-самоучки, убедившего многих в том, что «англо-саксо-кельтские» народности северной Европы были потерянными племенами. Он доказывал это при помощи изучения мировых языков — слушал слова, которые звучали похоже, и заключил, что самые общеупотребительные слова в «тевтонских языках» представляют собой чистый иврит. Более поздние последователи Уилсона сузили это утверждение до того, что древними евреями могут считаться только британцы и американцы.

Когда в середине XIX в. в обществе возник интерес к египетским пирамидам, и начались рассуждения о том, что, возможно, пирамиды являются памятниками, вдохновлёнными свыше, и сама их форма и размеры могут применяться для предсказания будущего, тут же нашлись такие, кто утверждал, будто бы на египтян не могла быть возложена ответственность за их сооружение; что, скорее всего, это произведение высших, избранных людей — т.е. евреев, предков англо-американцев. В Соединённых Штатах границы «потерянных племён» были ещё сильнее сужены — теперь уже только до Америки, и это мнение в начале XX в. распространялось среди новообращённых белых приверженцев чёрной религии «пятидесятничества» в Южной Калифорнии. Теперь, когда с египтянами было покончено, необходимо было разоблачить самозванцев, которые на протяжении веков называли себя евреями — к ним нужно было относиться как к сыновьям не Иакова, а Исава, который совершал смешанные браки с ханаанянками и эдомитянками. А может быть, их нужно было считать хазарами из Причерноморья — побочными сыновьями евреев, монголов и турков, мигрировавших в Европу — или же опять-таки продуктом смешанных браков между Каином и вавилонскими до-адамитами (т.е. цветными людьми, созданными отдельно, до Адама — все они стали участниками плана отмщения Сатаны Богу и источником всякого зла).

В сочинении Александра Хислипа *Два Вавилона, или как поклонение Папе оказалось поклонением Нимроду и его жене*

указывался другой источник зла — и Сонни (даже после всего, что он прочёл) был этим шокирован. Хислип писал, что Вавилон основал не Каин, а Нимрод, сын Куша (который был сыном Хама), а после того, как Нимрод был убит сыном Ноя Шемом, он стал культовым божеством идолопоклонства, проституции и человеческих жертвоприношений. Этот культ в конце концов ушёл в подполье и теперь существует в виде католической церкви — Зверя, о котором говорится в Откровении Иоанна, невидимым главой которого является Сатана.

Англо-израэлиты, пирамидологи, эдомиты, пре-адамиты, хазары, пятидесятники — этот водоворот соперничающих идеологий, казалось, вышел из эпохи Уильяма Блейка. То, что начиналось как праздная догадка и курьёз, часто заканчивалось в виде какого-нибудь движения, единственным смыслом существования которого было уничтожить евреев, разоблачить католиков и подавить негров. Эти идеи — через 150 лет после своего возникновения — вновь появились в Соединённых Штатах в виде Движения Христианской Идентичности и стали питать «бойцов по выходным», тайных антисемитов, помешанных на бомбах бедняков и тех, у кого хватало наглости называть себя «свободными гражданами».

Однако сквозь всё это Сонни виделся один большой смысл: негры долго были грозной силой, а их раса — шифром, который нужно было срочно объяснить, чтобы подкрепить притязания белых на древний мир. Это была конкурирующая мифология, которую белые должны были одновременно подавить и демонизировать. Это была другая история мира, по сути дела, другая история вселенной, которую нужно было открыть — и открыть её мог только подходящий человек, тот, чьё сердце чисто и чья искренность не вызывает сомнений.

У Сонни было много разных сторон. Игравшие с ним музыканты удивлялись, когда видели, что он имеет исключительные знания в области расстановки микрофонов и технологии звукозаписи — в то время среди музыкантов это были очень необычные качества. Когда он услышал о появлении новой модели магнитофона — аппарата, способного записать на плёнке с бумажной основой за один раз получасовую программу, он купил себе такой: это был Ampex. Он начал записывать всё, что мог — репетиции, выступления, даже концерты в Кэлумет-Сити. На самом деле, он иногда играл без перерыва все 12 часов стрип-шоу, чтобы можно было сыграть и записать каждую пьесу, которая там исполнялась. Его привычка документировать всю свою работу стала легендой среди чикагских музыкантов. Те, кто играли с ним позже, говорили, что «если ты проработал с ним три года,

можешь говорить, что записал 700 пластинок.» "Deep Purple", одна из самых ранних сохранившихся записей, относится к периоду, когда Томми Хантер выступал с группами скрипачей Стаффа Смита и Эдди Саута в клубе Blue Note — эти ангажементы он получил через Союз. Именно Хантер познакомил Сонни со Стаффом Смитом, и они втроём отправились к Сонни играть — Хантер играл щётками на телефонном справочнике, Сонни — на пианино и «Соловоксе». Они проиграли всё утро, пока не вышла вся плёнка.

Тем временем Сонни продолжал сочинять собственную музыку, и искал подходящих музыкантов для её исполнения. Найти таких было нелегко, потому что признанные исполнители не собирались слушать лекции по немузыкальным вопросам, и большинству из них казалось чрезмерным требование Сонни, чтобы музыканты смотрели на музыку как на стиль жизни («ты питаешься, дышишь, живёшь ею!»). К тому же он всё дальше уходил от традиционной джазовой мудрости. Пианист Джуниор Мэнс говорил, что в те времена над Сонни часто издевались за то, что он играл «все эти бад-пауэлловские дела», т.е. работал в бибоп-стиле, полном долгих и безжалостно быстрых однонотных мелодий, левой рукой отбивая хлёстко-перкуссивные альтерированные гармонии. Но Сонни яростно возражал против того, чтобы его называли боппером: он играл музыку будущего, и предостерегал своих музыкантов от простого подражания популярным боп-звёздам. Когда Томми Хантер начинал, как Макс Роуч, хлопать хай-хетом на второй и четвёртой долях такта, Сонни говорил ему, что во время игры нужно быть собой и не копировать никого другого: «Сонни не хотел, чтобы его ограничивал какой-то один стиль.» А когда Хантер работал со старомодным блюзовым пианистом Рузвельтом Сайксом и говорил Сонни, что ему противна музыка Сайкса, Сонни говорил, что нужно слушать внимательнее, что у Сайкса есть чему поучиться.

Как и в Бирмингеме, ему начали попадаться молодые музыканты — например, барабанщик Роберт Бэрри и саксофонист Юсеф Латиф — желавшие понять его музыку. Но для того, чтобы создать новую группу, Сонни был вынужден продолжать играть в стрип-клубах Кэлумет-Сити весь 1949-й год. Несмотря на то, что работа занимала много времени, он писал музыку и репетировал со всеми, кого мог уговорить её играть. К 1950 году у него в общих чертах сложился состав из 12-ти человек — Гарольд Аусли, Эрл Эзелл, Джон Дженкинс, Вон Фримен, Баггс МакДональд, Сакс Краудер, Уилбер Уэр, Вернел Фурнье и ещё несколько приходящих-уходящих человек. Например, с ним два или три раза

выступил трубач Вернон Дэвис (брат Майлса Дэвиса); потом он пел ещё на нескольких концертах; его голос напоминал Сонни Билли Холидей. Саксофонист Вон Фримен вспоминает, что у нескольких композиций Сонни, написанных для этой группы — как, например, их тема "New Horizons" — были «космические названия», но схемы аранжировок были построены в основном на старых стандартах и блюзе. На их долю доставалось два-три выступления в год — в основном в South Park Ballroom и в клубе на 39-й улице — и перед каждым ангажементом они репетировали всего одну-две недели. Из этого состава Сонни выделил группу поменьше; в её состав входили саксофонист Аусли, барабанщик Вернел Фурнье и басист Уилбер Уэр — она играла только оригинальные пьесы модального характера (по большей части безымянные); мелодия в них базировалась на единственном аккорде или единственной импровизации. Такой подход к джазу оставался непонятым и непопулярным ещё целых десять лет.

В 1951 г. Сонни познакомился с Олтоном Абрахамом, не по годам развитым 14-летним сыном священника, жившим неподалёку. У Абрахама были родственники по фамилии Блаунт, так что поначалу он думал, что Сонни кем-то ему приходится, но тот твёрдо заявил, что у него нет семьи. На протяжении лет их связывал общий интерес к систематическому мышлению о будущем — они называли это «перспективными оценками». Абрахам, как и Сонни, был по натуре философом, серьёзным и образованным, с глубоким интересом к науке, метафизике и изучению Библии, он так же, как и Сонни, любил поговорить, но в отличие от своего приятеля, был практичен, осторожен и одевался вполне консервативно. Сначала музыка Сонни показалась Абрахаму слишком странной, но вскоре он ею увлёкся. Работая на полставки в больнице «Провидент» и всё ещё учась в школе, Абрахам начал вживаться в роль покровителя, спонсора и рекламного агента Сонни. Он уговорил своих родных помочь Сонни деньгами, а сам участвовал в нахождении ангажементов и иногда лично организовывал выступления на танцах. С возрастом он приобрёл на Сонни стабилизирующее влияние, а в общем постоянно уверял его, что его предназначение гораздо более существенно, чем музыка. Он взял на себя бремя финансирования Сонни и начал направлять его в сторону публики. Сонни «был интровертом, он был зациклен на самом себе», — говорил Абрахам. «Он много фантазировал, но не так уж много общался с людьми. В Бирмингеме с ним происходили неприятные вещи. Его заперли за решётку и пытались сломить его дух. Я начал принимать во всём этом участие, потому что Сонни боялся

«покидать своё я». Иногда бывало необходимо даже идти на обман, чтобы заставить его появиться на публике.»

Со временем вокруг Сонни и Олтона Абрахама начала формироваться группа немузыкантов: среди них были Луис Т. Клэрин, Лоуренс М. Аллен (человек, познакомивший Сонни с Элтоном) и Джеймс У. Брайант, владелец бара, где играл Сонни (они познакомились в 1953 г.). В конце концов у них образовалась дискуссионная группа, помимо этого оказывавшая Сонни практическую и материальную помощь и в конечном итоге зарегистрированная как Ihnfinity, Inc.

Эта группа стала вести свои собственные исследования древней истории и происхождения рас; они изучали астрологию и искали альтернативу дарвиновской эволюционной теории. Они разыскивали книги (по мнению многих, несуществующие) по музыке, Библии, науке. «Главной целью этой организации», — говорит Абрахам, — «было сделать что-нибудь, что доказало бы миру, что чёрные люди способны на нечто существенное, что они могут творить, они могут сделать нечто такое, на что обратят внимание другие нации. Она была не для всех, а для тех, кто знал, зачем он живёт, а не просто слепо и монотонно проживал день за днём… Она была для тех, кто знает (а не для тех, кто говорит «нет»). Мы любили Соединённые Штаты и верили, что Творец хочет, чтобы Соединённые Штаты были вождями мира. Мы хотели спасти Соединённые Штаты, а для того, чтобы это сделать, нам нужно было отбросить старые способы и поискать новые, действенные. Южные чёрные до сих пор жили в прошлом, потому что в будущем у них не было ничего хорошего; но чёрным нужно было приобрести дисциплину и подготовиться к наступлению Космического Века — потому что у США должна была быть роль в Космосе. Сонни хотел делать всё не правильно, а *по-другому, лучше.* Возможное уже было испробовано и не дало результатов; настало время попробовать невозможное.» Это был взгляд на роль чёрных людей, основанный на мыслях Букера Т. Уошингтона, распространённый (при помощи прогрессивного мышления авторов передовых статей Chicago Defender) в технологическое будущее, но превосходящий самые рискованные мечты Людей Расы.

Группа изучала пророчества всех времён и народов, и увидела, что по Пророчествам Пирамиды конец света должен был наступить в 30-е годы; стало быть, мы живём после конца света, временем, взятым взаймы — и перед нами стоят пророчества Нострадамуса для следующего тысячелетия. Поначалу все их разработки велись частным образом, для собственного сведения, но с развитием работ их уверенность начала расти, и они стали

публиковать свои исследовательские и духовные находки в виде листовок, которые раздавались бесплатно (главным образом в среде музыкантов).

Из этих листовок сохранились очень немногие, но одна из них (которую Сонни потом подарил саксофонисту Джону Колтрейну) имела широкое хождение.

СОЛАРИСТИЧЕСКИЕ ЗАПОВЕДИ

Те, кто ищут истинной мудрости, должны считать библию Кодовым Словом — а не Словом Добра или Божьим Словом. Если относиться к библии как к «Кодовому Слову», станет возможно узнать её скрытые тайны. Скрытые тайны библии зримо открываются во внешних проявлениях. Великолепные разветвления звуковых вибраций (во «внешнем» смысле) представляют собой центр и средоточие соларистической Вечной Мысли, и могут легко привести к созданию жизненной последовательности «Фи-Бета», состоящей из двух частей. Двойные Разделения: Первое: Жизненная последовательность — это всесторонее рассмотрение структур прошлого, т.к. наступающие события отбрасывают тень назад, и следовательно, ключи к мудрости являются нам в раскрытии древнееврейской SHD-ологии в живительной форме и принципах древнего китаеведения, плюс запечатанные и скрытые книги Божьих ангелов, а именно тевтонской расы ангелов, которая (по земным грамматическим представлениям) является видимым воинством Вечного Бога, но по нашим представлениям, относится к каждому ангелу, который за НАС, потому что ты либо за НАС, либо против НАС. Мы ЕСТЬ, МЫ СУТЬ, МЫ ЕСМЬ. Второе: Последовательность жизни — это звук, сведённый до малейшей точки, «мы» Времени Жизни, каковое время не записано в библии и, следовательно, находится в противоречии с теми, у кого нет синуса, а поскольку у них нет нужной аттестации, какая есть у тех, кто знает о синусе, им ничего не известно об уменьшенной части Царства, ибо написано: «лишь немногие приемлемы».

Прискорбно, что НЕ многие люди поймут этот трактат, который прекрасно мог бы быть соглашением при посредстве Ахнеатонического варианта звука (тона), если бы многие не были привязаны к Христову завету, который утверждает, что лишь Немногие приемлемы для жизни, так что для того, чтобы не оттолкнуть от себя

Церковь, только те, кто имеют, что-нибудь получат. Закон состоит в том, что те, кто обладает знанием, поймут наши слова, которые являются пропуском в Жизнь.

Тайные Ключи к Истолкованию Библии, Ведущему к Вечному Бытию -

ЧИСЛО 9

1 10 19 28 37 46 55 64 73 82 91
2 11 20 29 38 47 56 65 74 83 92
3 12 21 30 39 48 57 66 75 84 93
4 13 22 31 40 49 58 67 76 85 94
5 14 23 32 41 50 59 68 77 86 95
6 15 24 33 42 51 60 69 78 87 96
7 16 25 34 43 52 61 70 79 88 97
8 17 26 35 44 53 62 71 80 89 98
9 18 27 36 45 54 63 72 81 90 99

АХНАТОН

«РА»

Предупреждение: Этот трактат предназначен только для Мыслящих «Существ», способных постичь негативные черты Пространства-Времени, выраженные в Есть, Суть, Быть и переосмысленном «ЕСМЬ», которые для посвящённых представляют — символ «Нет» или «Нон»: Разумеется, идея состоит во Времени для Жизни, потому что если ты есть, ты суть, а Ре-Есмь более уместно, чем Я ЕСМЬ (который, согласно библии, есть ни что иное, как Дохлый Пёс).

В этой ранней публикации уже заметны многие интересы и методы Сонни: тщательное изучение языка при помощи игры слов и исследования гомофонов или почти гомофонов (God / good / cod / code; Phi Beta / far better; sine / sign / sin / без [латынь]; Teutonic / two-tonic; Akhneaton / a-not-tone), а также этимологии (treatise / treaty), особенно в отношении этих слов к музыке; эффектов *звучания* слов (независимо от значения); толкования Библии в сочетании со скептическим отношением к традиционному пониманию христианства; перекрёстные ссылки между народной и поп-культурой («только те, кто имеют, что-нибудь получат»); тайны и божественный порядок чисел; а также значение дуализма, тайного знания и власти (свидетельство, пропуск) и заявление о торжестве жизни над смертью.

Сонни часто ходил в Вашингтон-Парк, центр общения чёрных, а также политической и религиозной вербовки — именно там за несколько лет до того Ричард Райт сделал важное добавление к

своему образованию:

> Будучи в Чикаго, я всегда слушал, как чёрные люди обсуждают разные предметы. Я был в парке при разговоре Чёрных Мусульман. В этом парке собирались все. Это было чудесное место в Чикаго. Все выражали свои мнения. Истинная демократия в чёрном сообществе.

Там он говорил с любым, кто хотел его слушать, и обсуждал вопросы первостепенной важности с другими встречавшимися там группами — гарвеитами, коммунистами, религиозными фундаменталистами всех оттенков (у всех у них были в парке свои места встречи). Сонни часто привлекал к себе больше внимания, чем другие, т.к. предлагал ответы на все библейские вопросы. Однако его ответы были столь грозные, что дискуссии иногда приобретали весьма яростный характер, так что Абрахам вместе с их исследовательской группой тоже шли туда, чтобы защитить его. «Некоторые люди расстраивались», — говорил Абрахам, — «и осуждали взгляды Сонни, приговаривая: «Вам ещё не хватает только сказать, что вы сами боги!» Мы отвечали, что так и есть — мы боги в процессе развития.» (Позже, к их восторгу, им попалось двухтомное сочинение, озаглавленное *Боги в становлении.*) «Мы говорили о космосе и науке, о способности человека быть кем угодно и и делать всё, что он хочет. Однако мы также говорили, что человек не в ладу с Природой, у него нет ни уважения к самому себе, ни веры в себя.»

В этой группе Сонни наконец нашёл людей, которые поняли смысл его серьёзности, поняли задачи, которые он ставил перед собой, и которые были способны понять, кто он такой на самом деле.

> *Ибо у Ра было много имён, но великое имя, давшее ему власть над богами и людьми, знал только он один.*
>
> *(Сэр Джеймс Фрезер, Золотая Ветвь)*
>
> *Я слышу, как моё чёрное имя звенит вверх и вниз по линии.*
>
> *(Лайтнин Хопкинс)*

На протяжении многих лет Сонни пытался отречься от имени,

данного ему при рождении. Подобно ещё одному уроженцу Алабамы, бейсбольному подающему Сэтчелу Пейджу, вся семья которого изменила написание своей фамилии с "Page" на "Paige", дабы отделиться от их отца, Сонни старался стереть все свои сомнительные родственные связи, чтобы освободиться от прошлой жизни. Как и Пейджи, он, приехав в Чикаго, произвёл небольшую перемену в написании своей фамилии ("Bhlount"), потому что это, во-первых, отделяло его от имени, ассоциированного с ним, а во-вторых, было похоже на написание древнеегипетских слов; наконец, такое написание фамилии "Blount" было известно в Алабаме. Когда же он начал подписывать свои композиции, то иногда использовал написание "H. Sonne Bhlount" — это был каламбур на слова «Сонни» и *son* («звук» по-французски); следовательно, как говорил он, «Божий сын (son of God) — это звук Бога (sound of God)». Сокращение H. добавляло имени некую чинность и элемент тайны. («Так поступал Флетчер Хендерсон. Он кое-что делал под другим именем.») То, что другие настоятельно считали его «настоящим» именем, для него было проклятием. Он начал хоронить своё имя, как врачи, дающие латинские названия и хромосомные коды физическим состояниям, которые в обществе считаются ненормальными. Как-то раз он написал в Бирмингем запрос о своём свидетельстве о рождении и был вне себя от радости, когда ему сообщили, что оно не сохранилось.

В перемене имён среди чёрных американцев нет ничего необычного; это традиция, которая, с одной стороны, восходит к африканским прецедентам, когда человеку при рождении давалось множество имён, а с другой — это часть процесса получения, изобретения или обнаружения новых имён в процессе жизни. Эта традиция в чём-то является следствием сложных родственных отношений, а также подпитывается тем же самым импульсом, который побуждает новых иммигрантов — в США, Израиль, куда угодно — при перемене обстоятельств жизни менять и имена. Ещё один уровень сложности добавлялся, когда афроамериканские рабы брали (или получали насильно) имена своих бывших владельцев. Кроме того, на Юге имена и чёрных, и белых несут в себе немало информации — не только о твоих прямых родственниках, но и о более дальних; о твоём происхождении, а иногда и о вере.

На протяжении лет к этой традиции переименования обращались столь разные фигуры, как Фредерик Дугласс, Букер Т. Уошингтон, Джин Тумер, Илайджа Мухаммад, Ральф Эллисон, Джеймс Болдуин и Мальколм Икс — при этом все они указывали на общественную важность имени (или на цену его отсутствия).

Фредерик Дугласс, обращаясь главным образом к белой аудитории, представил знание своих истинных семьи и имени делом политической важности, так манипулируя в своей автобиографии собственным именем, как будто она была фантастическим произведением. Букер Т. Уошингтон начал *Восстание из рабства* с заявления, что он понятия не имеет о месте своего рождения и имени, и уверен лишь в том, что он «когда-то где-то родился»; далее он гордо объявлял, что сам назвал себя (и сразу же добавлял, что при рождении мать назвала его Букер Тальяферро). Более поздний писатель Джин Тумер носил имя, данное ему матерью, но менял его много раз — иногда для того, чтобы признать родственную связь со своим дедом Пинкни Б. С. Пинчбэком (губернатором Луизианы в период Реконструкции), иногда — чтобы отказаться от него, создать новую личность или вернуться к старому имени. Илайджа Мухаммад писал, обращаясь к чёрной аудитории: «Мои бедные слепые, глухие и немые люди живут под неправильными именами, и до тех пор, пока вы не примете вашу истинную личность и имена вашего народа и нации, нас никогда не будут уважать — хотя бы только по этой причине.»

Как бы ни было распространено в среде афроамериканцев подобное переименование, в нём был и ритуальный элемент — признанное обществом чувство того, что человек изменился, что внутренние конфликты разрешились, что человек приобрёл новый статус. Иногда имя меняется при обращении в новую веру — так получились многочисленные Сожурнер-Труты и Отцы Небесные — и новое имя в этом случае выражает бремя духовности. Но даже при таких переименованиях перемена может быть более образна и аллюзионна, чем просто при религиозном обряде. До перемены имени фамилия Мальколма Икс была Литтл. Став Иксом, он одновременно заявил о разрыве с евроамериканцами (от этого биологического и социального наследия он желал отказаться) и объявил, что его настоящее имя — как у всех афроамериканцев — было неизвестной величиной; кроме того, этим выражалось, что он "экс-", экс-раб и экс-негр. Возможно, мусульманские переименования хоть косвенно, но подвергают ревизии ранний христианский символизм, связанный с именем Христа. В любом случае, Мальколм уже не был Маленьким (Little).

Ритуальные перемены имён — неважно, выдумывается при этом имя или открывается — являются общим местом в афроамериканской беллетристике; эта метафора часто становится столь важна, что занимает собой весь роман. *Человек-невидимка* в одноимённом романе Ральфа Эллисона теряет своё имя, и некое

политическое Братство даёт ему новое — что приводит к его разрушению. Озабоченность Джеймса Болдуина своим статусом незаконнорожденного привела к тому, что он метафорически распространил его на всех афроамериканцев при помощи безымянного персонажа, созданного в его сочинениях *(На улице нет имён, Никто не знает моего имени,* «Незнакомец в деревне»), и применяемого для выражения его пророческой роли. *Песнь Соломона* Тони Моррисон — это форменная книга имён: «Имена они получали от стремлений, жестов, недостатков, событий, ошибок, слабостей. Имена служили свидетельством.» А сама Моррисон (Хлоя Энтони Уоффорд), как персонаж собственных романов, получила известность под чужим именем: «Я всё время пишу о неправильном наименовании.»

Сценические имена добавляют всему этому очередной уровень сложности. Однако сценические имена чёрных действуют по другим принципам, чем у белых, которые выбирают себе псевдонимы, руководствуясь в первую очередь соображениями простоты и запоминаемости: т.е. Телиус Джуниор Монк смог изменить имя на Телониус Сфера Монк. Образы власти и уважения также широко распространены в псевдонимах афроамериканских музыкантов в США и карибских странах — там они выражают благородное происхождение (Сэр Чарльз Томпсон, Герцог Эллингтон, Граф Бейси, Королева Айда, Король Удовольствие), почтение (Граф «Fatha» Хайнс, Луи «Папа» Армстронг), силу и господство (Могучий Тигр) или же тайну и ужас (H-Bomb Фергюсон, Орущий Джей Хокинс). Иногда чёрные псевдонимы могут выражать излишества и щедрость: Фердинанд Ла Менте в конце концов стал известен как Джелли Ролл Мортон, но в промежутке его также знали как Парня-Пьяницу (ещё одно имя, в широком смысле означающее непристойность). Но даже если в центре внимания находятся достоинство и уважение, тут обычно не обходится без юмора и игривых интерпретаций. В свой 35-й день рождения поп-звезда, ранее известная как Принц, объявил, что он изменил своё имя на непроизносимый символ, в котором сочетаются и раскрываются условные обозначения мужского и женского начал. Когда его спросили, что значит эта перемена, он ответил: «Я последовал совету моего духа.»

> Человек, рождённый под именем Принц Роджерс Нельсон, объясняет дальше: «Я не сын Нелла. Я не знаю, кто такой «сын Нелла», а ведь это моя фамилия… Я начал думать об этом; я просыпался по ночам и думал: «Кто я? Кто я?»»… Позже, в Спорт-Клубе, он добавит, что «это забавно — провести в песке линию и сказать: «Тут

всё изменится.» Я не возражаю, если люди отнесутся к этому цинично или начнут подшучивать — это тоже входит в программу, но именно так я решил называться. Сразу станет ясно, кто тебя уважает, а кто нет. У Мухаммада Али прошли годы, прежде чем люди перестали называть его Кассиусом Клеем.»

Именно в рамках этой традиции Сонни начал опробовать разные варианты, время от времени используя разные имена, чтобы проверить их действие. В начале 50-х Луна была вполне вероятной целью космических путешествий, и Сонни был очарован этой темой, читая всё, что мог найти; он так много об этом говорил, что некоторые музыканты начали называть его «лунатиком». Он уверил себя в том, что египетского бога Луны звали «Ре», и когда Сэмми Дайер предложил ему поменять имя на «Сонни Ре», идея ему понравилась, т.к. он думал, что «в древних языках «Р» и «Л» — одна и та же буква.» Таким образом он мог втайне быть Сонни Ли. Однако он пошёл дальше. Он приставил к «Сонни Ре» префикс «ле» — это позволило ему одновременно использовать французский грамматический артикль, инверсию «Эл» — имени высокого бога, бога-создателя Хаананеян — и, конечно, имя «Ли». Буква L произносится «эль», а R — «ар» (кроме того, «ре» — это музыкальный звук, вторая нота звукоряда).

Когда кто-то сказал ему, что «Ре» есть женская форма от «Ра», имени бога Солнца в древнем Египте, имени, которое связано с «космологией, планетами и звёздами» и «имеет отношение к бессмертию и вселенной», он начал называть себя Сонни Ра («ра» также может рассматриваться как смягчённый вариант второй ноты звукоряда). Теперь у него в начале имени стояло «Ле» (эквивалент «Ре»), а в конце — «Ра». «У меня много имён. Некоторые зовут меня мистер Ра. Некоторые — мистер Ре. Некоторые — мистер Тайна.» Ре-Ра, Мр. — Мис.: такая двойственность была вполне по вкусу рождённому под знаком Близнецов.

Когда он впервые сказал Олтону Абрахаму, что Создатель приказал ему изменить своё имя, он боялся даже произнести его вслух, и написал его на бумаге: имя выглядело как "La Sun Ra" или "Le Sun Ra". Потом — по причинам, которые до сих пор остаются тайной — он остановился на форме "Le Sony'a Ra", но затем опять поменял её на "Le Sony'r Ra". Олтон подговорил его сделать это имя законным, и 20 октября 1952 г. Сонни изменил имя на Ле Сони'р Ра в Суде Графства Кук, Иллинойс. Сокращённой формой для практических целей стало написание «Сан Ра», и это деловое имя он впоследствии зарегистрировал

юридически:

> Понимаете, на этой планете всякий, кто пришёл сюда, чтобы помочь ей, не мог этого сделать, потому что у него не было полномочий. Так что я сделал — я пошёл и зарегистрировал «Сан Ра» в качестве названия предприятия. Вот так я и определил, что у меня за бизнес. Так что если я захочу пойти помогать людям, никто не сможет сунуть в это свой нос!

Во фразе «Никто не сунет свой нос в мои дела» (ain't nobody's business if I do) обыгрывается название старой песни, но он был вполне серьёзно настроен в отношении корпоративной природы своего имени, а скрытые смыслы этого можно было объяснять бесконечно:

> Сан Ра — это не личность, это название предприятия…, это свидетельство, полученное в Нью-Йорке; они не заметили, что я даже не изложил, в чём состоит мой бизнес. Они просто всё проштамповали, засвидетельствовали и подшили к делу. Следовательно, это деловое имя, а мой бизнес заключается в изменении планеты. Если бы Иисус сделал так же — пошёл и взял себе деловой сертификат, у него были бы все права и ему не пришлось бы лезть на крест. Однако у него не было законного статуса, и у него не было никаких полномочий… Так что Сан Ра — это деловое имя… А бизнес — это не семья, ничего подобного. Дела просто происходят. Просто происходят, а не рождаются… Корпорации тоже — они просто происходят. И они тоже вечны.

Итак, Сан Ра был сценический псевдоним, в традиции джазовой «царственности» — но никто, ни один самый отчаянно амбициозный эстрадный артист никогда не назывался именем бога и не отрицал смерть.

Сонни прекрасно понимал подтексты, вытекающие из его выбора и афроамериканскую традицию наименований, лежавшую в его основе. Однажды, рассуждая о том, почему к чёрным в Соединённых Штатах относятся как к собственности, почему они, так сказать, проходят по министерству торговли, а не по Государственному Департаменту, он заметил, что они считаются *товаром* (goods), что, в свою очередь, можно возвести к среднеанглийскому слову god (бог). Таким образом, чёрные, как боги (или короли с королевами) не имеют фамилий. Когда

фамилии становятся необходимыми, они принимаются от кого-то другого или берутся у белых владельцев.

> Как раз поэтому я не использую никакого имени, кроме Ра — я понял это, и я не собираюсь идти брать чьё-то другое имя; я не собираюсь этого делать. У меня есть моё имя, Создатель дал мне моё имя… Я всё сделал по науке, в соответствии с книгой, в которой говорится: «Бог — отец тех, у кого нет отца» [Псалтирь 68:5]…Ну, а если обратиться к древнему Египту, там говорится, что Ра — это отец богов, а не человек; он не имеет с ним ничего общего.

Будучи принято, его новое имя навлекло на себя бесконечный поток скептиков. У него постоянно требовали открыть своё «настоящее» имя, но для него это и было *настоящее* имя, открытое ему. Некоторым журналистам он давал ответы, исполненные глубочайшей серьёзности:

> В: Как у Вас появилось имя Сан Ра?
>
> Сан Ра: Ну, прежде всего у вас есть повседневное имя, данное вам другими. Но потом у вас появляется нужда в имени, которое выражало бы то, что вы хотите сделать и что вы делаете. «Ра» происходит из египетского языка и имеет много значений. Например, «орёл» и «слабость», но также «жизнь» и «солнце», и всё это находится во мне. Кроме того, «Ра» имеет отношение к мифическому богу. Имя точно соответствует моей жизни в Соединённых Штатах. Оно также выражает, что я не чувствую себя тут дома. «Ра» также означает «огонь». "Arson" (поджог) — это анаграмма Сан Ра. Моё имя также имеет некое отношение к святому духу.
>
> Ра — это моё духовное имя. Повседневное имя ты получаешь от родителей, это материалистическое имя. Но у тебя есть и духовное имя. Ра [Reh?] на иврите означает «зло». Но оно же значит и «бог». Так что тут есть проблема.

Хотя происхождение имени было оккультное, он приложил некоторые усилия к тому, чтобы укоренить его в семейной традиции (это был один из немногих случаев, когда он упомянул свою семью):

> Когда я переехал в Чикаго, я использовал символы своих собственных имён — если точно, имя моего

прадедушки. Его звали Александра. Если произнести это как Эл-эс-сан-дра, выходит Сан Ра. Дальше прадедушки я зайти не могу.

За объяснениями Сонни никогда не было легко уследить, и Лен Лайонс понял его слова в интервью так, что его прадедушку звали «Алексанра» (Уэсли Александер — скрипач, умерший, когда Сонни было 12 лет), и что он разделил слоги таким образом, что получилось А-ле-ксан-ра:

> …x произносится как z или s, и слова звучат одинаково, независимо от гласной: "xan", "xen", "xin", "xun" все произносятся как «сан». Слог le из имени Алексанра нашёл место в юридическом имени Сонни. Le Sony'ra Ra… А что насчёт А? Я как-то позабыл выудить из него ответ.

В одной своей лекции Сонни как-то указал, что Сан Ра «превращается» в "earth" (земля), а потом в "thera": "the Ra". «Бог сказал, что он даст нам Новый Иерусалим, новую землю. Это и есть Ра.»

Однако потом он сказал, что «в каком-то смысле» он всегда был Сан Ра. «Если написать "Herman" наоборот, получится "nam(e) reh"» ("Reh" с непроизносимой буквой h является одним из многих написаний имени бога Ра.) «Герман» по-французски будет «Арман»; в обратном написании, с непроизносимым d, из "Armand" получается "nam(e) ra", или «превращённое» имя "Man Ra" (что также наводит на мысль об Амон-Ра, верховном боге Фив) — и действительно, какое-то время он подумывал над тем, чтобы назваться «Арман Ра».

Иногда его рассуждения о своём имени превращались в форменную комедию. Когда недоверчивые слушатели начинали сомневаться в его имени, он отвечал: «Моя мать всегда называла меня «сын» (son)». Во время своей первой поездки в Лондон он сказал: «Я всегда называл себя Сан Ра. Не помню, чтобы у меня было какое-нибудь другое имя. На футболе болельщики выкрикивают моё имя — Ра, Ра, Ра — им ведь нужна победа.» Музыканту-дадаисту и неоновому скульптору Энсону Кенни он сказал, что религия

> на моей стороне… То есть помимо того, что создатель — меломан… смотри, ведь буквы Р-Е — это ещё одно произношение РА, моей фамилии… Видишь, религия (re-ligion) — это просто легион РА… это мирная мысль.

Однажды, когда он был в Париже, джазовый критик Филип Карл спросил, что для него значат слова «Сан Ра»:

> Меня очень интересуют имена, а «Ра» старше самой истории. Это старейшее известное человеку имя, обозначающее внеземное существо. Очень интересно, что в середине слова «Израиль» есть «ра»: Из-ра-иль. Уберите «ра» и не будет никакого Израиля. Это очень интересно. В слове «Франция» тоже есть «ра».

Хотя его имя стало курьёзом — для тех, кто называл его "Sun Ray" (как сеть аптек), это была шутка, а Лайонел Хэмптон звал его «Восходом» (Sunrise) — тем не менее не было сомнений, что Сонни был совершенно серьёзен. Через несколько лет, когда он играл в Египте, один тележурналист спросил его об имени, удивляясь тому, что назвавшись «Сан Ра», он дважды повторил имя одного и того же божества; он ответил просто: «Это моё вибрационное имя.» На этом же турне Томми Хантер сделал предложение — раз уж они забрались так далеко, им нужно заехать в Израиль, чтобы навестить в Хайфе друга Хантера. «Израиль!» — крикнул Сан Ра, — «что ты хочешь со мной сделать? Я не могу ехать туда. Если я поеду, меня могут убить. Имя Ра на иврите богохульное. Меня убьют. Христа убили за то, что он называл себя Богом.» «Но Сонни», — возражал Хантер, — «Христа убили итальянцы.» «Да, итальянцы», — отвечал Сан Ра, — «но с одобрения евреев.»

Когда много лет спустя он вернулся в Бирмингем и во время интервью для MTV сошёлся лицом к лицу с теми, кто знал его в детстве, его бывшие одноклассники напомнили ему, что тогда его звали Герман Пул Блаунт. Он кое-как согласился, но добавил, что под теми же инициалами (H.P.B.) была известна мадам Елена Петровна Блаватская, самая знаменитая фигура в теософии.

Несмотря на все его усилия, большинство чикагских музыкантов продолжали звать его Сонни Блаунт. И действительно, когда в 1956 г. он занялся регистрацией авторских прав на несколько своих композиций, то писал в Библиотеку Конгресса, что его настоящее имя Le Sony'r Ra, а ещё у него есть два псевдонима — le Sun Ra и Герман С. Блаунт (правда, в авторской карточке говорится, что в 1956-м в чикагском телефонном справочнике он всё ещё значился как Герман С. Блаунт). Стать Сан Ра по-настоящему он смог, только переехав в Нью-Йорк.

КОСМИЧЕСКОЕ ТРИО

В Чикаго эквивалентом 'Фесса Уотли был Капитан Уолтер Дайетт, руководитель оркестра в Средней Школе ДюСейбл. Он был фигурой, пользовавшейся огромным уважением, строгим педантом и перфекционистом, учителем музыки с почти героической аурой; за многие годы среди его учеников числились Дайна Уошингтон, Нэт Коул, Бо Диддли, Джин Аммонс, Ред Фокс, Дороти Донеган и многие ключевые музыканты Ассоциации Содействия Развитию Творческих Музыкантов. Он, как и Уотли, организовывал «общественные» группы, игравшие на разных местных мероприятиях и давал профессиональную подготовку молодым музыкантам. К тому же, при помощи разнообразной музыкальной деятельности — особенно ежегодного ревю High Jinks, продолжавшегося четыре-пять дней — он финансировал школьную музыкальную программу. Чем-то заниматься в чёрных музыкальных кругах Чикаго и не чувствовать его присутствия было невозможно. Именно из его учеников Сонни начал в 1952 г. собирать новую группу, и начал с барабанщика Роберта Бэрри, который уже около года неформально у него учился.

Следующим был Пэт Патрик, баритон-саксофонист с огромными возможностями, просто «вундеркинд»; это был весёлый, но отлично организованный человек, в игре которого отражались оба этих качества. «Он может играть, и вдруг, откуда ни возьмись, берётся неправильная нота», — говорил фаготист Джеймс Джаксон, игравший с Сонни много лет спустя, — «но он продолжает, и ты видишь, насколько это впечатление обманчиво… нота подходит прекрасно.» Когда Патрик учился в школе в Ист-Молине, Иллинойс, они с матерью переехали в Бостон, чтобы ему сделали операцию на бедре, а после этого — в Чикаго, чтобы Пэт мог ходить в ДюСейбл и учиться у Капитана Дайетта. Ещё школьником он играл на баритон-саксофоне в постоянном оркестре Королевского Театра, аккомпанируя таким гастролирующим певцам, как Нэт Кинг Коул, Эрта Китт, Сэмми Дэвис-младший и Перл Бэйли. Окончив в 1949 г. школу, он получил призовую стипендию во флоридском A & M, но вернулся в Чикаго и стал учиться в джуниор-колледже Уилсона.

Патрик был уникальной личностью — это был музыкант с правильным духовным миром, интеллигентный, честный, серьёзный. Он следил за тем, чтобы Сонни был прикрыт со всех сторон, и был скор на помощь любому другому участнику группы, попавшему в беду. Патрик был лучшим музыкантом из всех составов, которыми руководил Сонни. Он мгновенно схватывал

смысл идей и музыки («В точку, Пэт», — всегда говорил Сонни). Сонни возлагал на него большие надежды, и чувствовал, что с Пэтом у него будет группа, способная исполнить музыку, над которой он работал уже больше 10-ти лет. Первым шагом было создание Космического Трио с Бэрри на барабанах и Патриком на саксофонах — этот состав казался ему средством выражения своего отношения к миру, который он знал и которому не доверял:

> Это было к моему собственному назиданию и удовольствию, потому что мне не казалось, что быть чёрным в Америке очень приятно, но мне было нужно что-то сделать, и это что-то было созданием чего-то такого, чего не было ни у кого, кроме нас… У меня есть целая сокровищница такой музыки, которой нет больше ни у кого.

У Сонни был друг, разрешивший ему пользоваться своей маленькой студией на 63-й улице, недалеко от Першинг-Отеля, где группа ежедневно репетировала; но единственная регулярная работа, которую ему удалось получить для Космического Трио, был аккомпанемент в стрип-клубах Кэлумет-Сити.

15 января 1953 г. Сонни играл в ДеЛиза с группой под руководством Томми Хантера. 15 января был день рождения Хантера, и когда об этом узнали другие исполнители, они устроили импровизированную вечеринку. Томми раньше никогда не пил, но после тостов шампанским он присоединился к празднику и вскоре напился. Ещё до конца вечера он «закадрил» одну из хористок и ушёл вместе с ней, тем самым нарушив первое правило клуба. Когда в следующий вечер Томми пришёл на работу, менеджер сказал ему, что он слышал об этом, и если бы не его уважение к Томми, он был бы уже мёртв. Это была не пустая угроза — все уже слышали о чёрном музыканте, связавшемся с белой клубной танцовщицей; несколько позже его нашли у входа в один из клубов, кастрированного, с отрезанными ушами и языком. Когда Сонни услышал о случае с Хантером, он предупредил его, что мафия всё равно может его убить, и ему нужно скрыться, пока он не сможет выбраться из города. Потом Сонни взял Хантеру билет на самолёт и проводил его на нью-йоркский рейс.

С исчезновением Хантера Сонни лишился одного из своих ближайших чикагских друзей. После этого по его планам насчёт новой группы был нанесён смертельный удар: Патрик объявил, что уходит из трио и уезжает во Флориду, чтобы жениться. Сонни обиделся, пришёл в бешенство и посчитал это личным

предательством. Он попытался отговорить Патрика уезжать. Он пользовался каждой возможностью, чтобы попеременно то угрожать Патрику, то обещать ему будущее, которого тот больше нигде не найдёт. Патрик просто разрывался — он объяснял, что Сонни вдохновил его, помог ему понять свои корни, свою личность, помог ему в духовном плане; он говорил о том, что будучи чёрным, легко можно сойти с ума, и о том, как с этим бороться. «Сан Ра был каким-то другим существом. Он был педагог, он помогал тебе расти и развиваться. Он был организацией помощи чёрным в одном лице — притом организацией, существующей на гроши. Среди чёрных не так много таких людей. Если бы у него были ресурсы, наша планета была бы лучшим местом. Вот всё, что он делал: старался сделать жизнь лучше.»

Патрик в конце концов уехал, и Сонни временно заменил его тенор-саксофонистом Джоном Тинсли, потом Свингом Ли О' Нилом, а потом добавил басиста Эрла Демуса и превратил трио в группу Le Sony'r Ra & His Combo. О'Нила в свою очередь заменил Джон Гилмор, ещё один ученик

Дайетта, знавший Патрика по школе. Гилмор недавно вернулся со службы в авиации, где он играл в оркестре базы Келли-Филд в Сан-Антонио. В Чикаго он играл в каких-то местных группах и гастролировал с оркестром Эрла Хайнса. Он был воспитанным человеком, скрупулёзно честным (Сонни звал его «Честный Джон») и крайне преданным своему делу музыкантом, посвятившим жизнь своему ремеслу и готовым пойти на жертвы и перемены, которых требовал Сонни. Его личная манера упражняться стала среди музыкантов мифом. Каждое утро он в одиночестве несколько часов играл на мундштуке, после обеденного перерыва ещё три-четыре часа занимался на дудке — причём часто аккомпанировал птицам, поющим за окном. Подобно Эрику Долфи или Оливье Мессиану, он слышал в их песнях исключительную музыку, духовность и невинность, уже недоступные большинству музыкантов. Гилмор был нацелен на совершенство, он терпеть не мог неаккуратность и расхлябанность; например, он не мог понять, как можно играть на расстроенном инструменте. Привычка Сонни брать менее способных музыкантов лишь из-за их потенциала была для Гилмора постоянным источником раздражения — именно из-за этого он время от времени уходил к Арту Блейки, Фредди Хаббарду, Элмо Хоупу и в другие хард-боповые составы.

Олтон Абрахам теперь стал принимать участие в делах Сонни и его группы в качестве агента; он быстро нашёл им работу в Театре Шеппа и Vincennes Lounge Дюка Слейтера. Тем временем у

Сонни и Олтона возникла идея подготовки и записи вокальных групп. В то время чёрные группы характеризовались либо джазовыми влияниями (как Ravens), либо ритм-энд-блюзом (как Dominoes). Их музыка была построена на сладких гармониях, основана на интересах сообщества и полна местных смысловых значений, тем не менее она пользовалась широкой популярностью и критическим одобрением, поскольку представляла собой романтический элемент чёрной культуры. В Чикаго маленькие независимые компании грамзаписи существовали исключительно за счёт продажи пластинок местных артистов, а некоторые группы (например, Spaniels, Moonglows и El-Dorados) были на грани обретения национальной известности. То, что Сонни много лет слушал пение госпел-квартетов в Бирмингеме, сделало сочинение материала для этих певцов лёгкой задачей.

Одна такая образованная на американской военной базе в Германии группа — The Rhythm Aces — недавно переехала в Чикаго и начала репетировать с Сонни. Когда их услышал владелец компании Club 51 Records Джимми Дэвис, он нанял Сонни, чтобы тот подготовил одну из его групп (Four Buddies) для работы в более престижных клубах. Уларси Мэнор из Four Buddies так вспоминал репетиции дома у Сонни:

> Он учил нас стандартам. Мы делали "A Foggy Day", которую, как помнится, мы пели на вечеринках богачей на Северном Побережье. Он также научил нас исполнять "Deep Purple", "My Future Just Passed" и "Summertime"… Мы не делали никаких космических песен, но Сан Ра всё же научил нас одной песне, в которой имитировались звуки уличного движения и железной дороги.

Они называли его не Сонни Блаунт и не Сан Ра, а

> Люцифер! Это было единственное имя, которое он хотел от нас слышать. Даже через год, когда он поменял имя на Сан Ра, мы всё-таки звали его Люцифером.

Репетиции Сонни с вокальными группами продолжались часами, и он записывал всё. На основе этих записей они начали выпускать пластинки. Была такая группа Nu Sounds под руководством Роланда Уильямса — в 1954 г. Сонни записал их бесхитростное исполнение "A Foggy Day" в клубе Эвергрин, которое много лет спустя вышло на сатурновской сорокапятке вместе с репетиционным дублем песни "Daddy's Gonna Tell You No Lie" в акапелльном исполнении The Cosmic Rays; среди других

групп, репетировавших у Сонни, были Clock Stoppers, The Cosmic Echoes и The Qualities — в исполнении последних Сонни записал в 1956 г. две собственные праздничные песни: "Happy New Year To You!" и "It's Christmas Time". The Cosmic Rays сделали ещё две сорокапятки — "Bye Bye" / "Somebody's In Love" (около 1956) и версию "Daddy's Gonna Tell You No Lie" с аккомпанементом плюс "Dreaming":

Мечтаю, мечтаю
Вот я мечтаю опять
Мечтаю, мечтаю
Я опять в мире грёз
Сплю, сплю
Пора мне просыпаться
Потому что неважно, что мне снится —
Я всегда от этого плачу
Если ты живёшь в мире сказок,
Тогда ты знаешь, о чём я
Потому что это мир,
Где всё не такое, каким кажется
Мечтаю, мечтаю и т.д.

Такие стихи могли бы вполне сойти за размышления влюблённого тинейджера, однако это был первый текст в серии размышлений о мечтах, записанных Сонни на протяжении лет; среди них были его собственные вещи "Dreams Come True" и "Strange Dreams", а также написанные другими "Street Of Dreams", "Daydream" и "I Dream Too Much". Аккомпанемент в этих записях вокальных групп был элементарный — часто только какая-нибудь перкуссия для поддержания ритма, благодаря чему большинство из них звучат как репетиционные записи (каковыми они по сути дела и были). Но Сонни подходил к этим сеансам столь же серьёзно, как любому другому своему проекту. Он даже написал целую книгу песен и аранжировок для The Cosmic Rays — в том числе там была облегчённая версия хоровой записи инструментальной вещи "Holiday For Strings", сделанной Уолтером Шуманном в 1951 г. Он также написал квартет "Chicago, USA" — цикл песен, который (в духе *Улисса* Джеймса Джойса) должен был дать точный портрет Чикаго глазами городского жителя середины века. Записи этих песен не сохранились, но Джон Гилмор вспоминал, что «Когда ты слушал эти песни, они идеально изображали Чикаго… Это ощущение создавалось словами… «Поезжай по Аутер-драйв / На Южную Сторону…»

Позже, в 1958-59 гг., Сонни по крайней мере однажды выступил пианистом на сорокапятке лейбла Pink Clouds — компании, занимавшейся главным образом госпел-материалом. В песнях "Teenager's Letter" и "I'm So Glad You Love Me" он аккомпанировал Хуаните Роджерс и Линн Холлингс с подпевающей группой Mister V's Five Joys.

Примерно в это же время Олтон Абрахам, благодаря своим связям в медицинском мире, устроил Сонни выступление перед группой пациентов Чикагской психбольницы. Абрахам уже давно интересовался альтернативной медициной, где-то прочитав о безскальпельной хирургии в Филиппинах и Бразилии. В группе пациентов, собравшихся на этот ранний эксперимент в области музыкальной терапии, были кататоники и тяжёлые шизофреники, но Сонни подошёл к этой работе как к любой другой, и не делал в своей музыке никаких скидок. Пока он играл, одна женщина, про которую было известно, что она уже несколько лет не двигается и не говорит, поднялась с пола, подошла прямо к пианино и крикнула: «Вы что — называете это *музыкой?»* Сонни был обрадован её реакцией, и на протяжении многих лет рассказывал эту историю в качестве свидетельства целительных сил музыки. Это происшествие ознаменовано в песне из того периода под названием "Advice For Medics".

Постепенно, с поддержкой Абрахама и благодаря нескольким успешным выступлениям, Сан Ра начал появляться на публике как харизматическая фигура. Но если вождями рождаются, а не делаются — а Сонни был не тот человек, чтобы оставить поговорку или штамп без изучения — то значит, вождям суждено умереть. А он, будучи учителем, учёным, существом другого типа, агентом Создателя, посланцем, мог согласиться быть существом — но не вождём.

ПОЯВЛЕНИЕ АРКЕСТРА

Когда Пэт Патрик вернулся в Чикаго, Сонни опять взял его к себе, но одновременно оставил и Гилмора, таким образом превратив трио в квартет. Это было началом многих приходов и уходов Патрика, но тем не менее на протяжении многих лет он оставался одним из самых важных музыкантов Сонни. Теперь Абрахам начал уговаривать Сонни собрать более крупный ансамбль — это было удивительно в то время, когда ритм-энд-блюз и рок-музыка стали успешно конкурировать с джазом, вследствие чего биг-бэнды начали «катиться под откос». К тому же набрать для него музыкантов было совсем не легко. Условия были трудные, музыка казалась многим слишком странной, а лекции Сонни на репетициях становились всё длиннее и сложнее для понимания. Тем не менее ему удалось завербовать Ричарда Эванса (студийного басиста Chess Records) и тромбониста Джулиана Пристера — оба они работали в блюзовых ансамблях. Эти двое плюс существующий квартет стали ядром группы, которая могла расширяться, если была работа. Следующим был литаврист Chicago Civic Orchestra Джим Хернден; потом появился трубач Дэйв Янг, а потом — Уилбер Грин (один из первых музыкантов, ставших играть на электрическом басу), который иногда заменял Эванса, и ещё один басист — Виктор Спроулс; так что теперь на репетициях и записях иногда применялись два баса. Время от времени к ним присоединялись альт-саксофонист Вон Фримен и тенорист Джонни Томпсон.

Сонни очень нравились нижние звуки оркестра — баритон-саксофон, контрабас и литавры (барабаны, на которых можно было играть басовые линии, менять высоту звука посреди такта и даже исполнять простые мелодии), а Патрик был мощным и опытным баритон-саксофонистом, способным дать группе крепкую основу при помощи резонанса, от которого тряслась сцена, а в другое время — парить поверх неё в тонких, воздушных тонах. Но когда Сонни услышал игру тенор- и баритон-саксофониста Чарльза Дэвиса (ещё одного ученика Дайетта), он попросил его стать членом группы — теперь он мог использовать два баритон-саксофона (несколько лет назад он слышал, как это делает Эрскин Хокинс). Позже в группу вошёл альт-саксофонист Джеймс Скейлс, игравший с Сонни в оркестре Хендерсона, а теперь распространявший свою игру в другие области за границами бибопа; ещё позже пришёл трубач Арт Хойл. Имея ритм-секцию и от четырёх до шести духовых, музыка стала принимать некий особый характер — основанный главным

образом на блюзе, но с мощным перкуссивным элементом.

Во время одной работы в Саммит-Клубе Олтон Абрахам устроил для группы воскресный дневной концерт в Гранд-Террас, бальном зале, которым когда-то управлял Аль Капоне — зал стал знаменит из-за еженедельных радиопередач с участием оркестра Эрла Хайнса, которые транслировались оттуда. Сонни сказал, что этот концерт должен стать чем-то другим, «концертом из открытого космоса». «Наши враги, пытаясь добиться нашего увольнения, всегда говорили, что мы — боп-ансамбль, но мы играли всё, что угодно.» Публика, собравшаяся в зале в то воскресенье, была многочисленной и внимательной; кроме того, в ней впервые присутствовало много студентов Чикагского университета.

Группа несколько раз меняла названия. Одно время они были известны под именем Modern Jazz Band, а потом — 8 Rays Of Jazz. Но теперь Сонни назвал её Аркестра — в этом имени слышались намёки на солнечную лодку-ковчег египетского бога Ра (ark) и на ковчег — в буквальном смысле ящик — завета. «"Завет Аркестра": это как служба Божьего отбора. Выбор людей. В слове Аркестра «ра» и в начале, и в конце», — говорил Сонни. «Ра можно писать как «Ар» или «Ра», и на обоих концах слова находится уравнение: первые и последние равны… Это фонетический баланс.» В середине также есть «"кест" — то же самое, что «кист», как в слове "Sunkist"[9], и сначала он писал «Аркистра». Я читал, что на санскрите "kist" значит «солнечный луч». Вот почему я называю свой оркестр «Аркестра».» «Кроме того», — однажды сказал он гастрольному менеджеру Спенсеру Уэстону, — «так чёрные люди произносят слово «оркестр».»

С течением времени Сонни много раз менял название Аркестра — иногда даже между двумя выступлениями — подстраивая его под дух события и под разные чувства, которые он хотел выразить. Список этих названий выглядит как какое-то конкретное стихотворение — например, так: Джаз-Группа Космического Пространства, Аркестр Науки Мифа, Солнечный Аркестр, Аркестр Солнечного Мифа, Межгалактический Аркестр, Аркестр Межгалактических Исследований, Сила Аркестра Астро-Бесконечности, Аркестр Солнечной Иероглифики, Аркестр Природного Бессмертия, Аркестр Солнечной Науки, Аркестр Солнечной Природы, Аркестр Межгалактических Исследований, Гуманитарный Аркестр, Трансмолекулярный Аркестр, Аркестр Американского Духа, Аркестр Синей Вселенной, Межгалактический Космо-Аркестр, Аркестр Космодрамы, Аркестр Космодисциплины, Аркестр Космо-Реактивной Публики, Аркестр Общеленной, Аркестр Космоса, Космический Звёздный Аркестр,

Аркестр Дисней-Одиссеи, Аркестр Реактивной Публики Космического Века, Аркестр Атлантической Одиссеи, Астро-Солнечный Аркестр, Космический Аркестр Солнечной Бесконечности, Межгалактический Космо-Аркестр, Аркестр Отзвуков 21-го Века, Аркестр Межгалактической Бесконечности, Аркестр Межгалактической Астро-Солнечной Бесконечности, Межгалактический Аркестр во Славу Любви, Аркестр Внешнегалактической Дисциплины, Аркестр Мифической Науки 2000-го Года, Аркестр Межгалактической Астро-Бесконечности, Трансгалактический Аркестр Астро-Бесконечности, Ультра-Аркестр Общеленной 21-го Века, Межгалактический Солнечный Аркестр Мифической Науки, Аркестр Альтернативной Судьбы Общеленной 21-го Века, Микро-Ансамбль Астро-Бесконечности, Аркестр Любовного Приключения, Всезвёздные Изобретения, Всезвёздный Аркестр Оригиналов, Аркестр Общеленной Ультра-21-го Века, Аркестр Воспоминаний о Чикаго и т.д

Когда его как-то раз спросил журналист, зачем он недавно поменял название группы на Межгалактический Аркестр, он ответил так:

> В настоящее время я занимаюсь этим измерением. Может быть, через полгода я поменяю название на какое-нибудь ещё. Всё зависит от того, что я пишу и о чём думаю. Слово «Межгалактический» говорит о вещах вне нашей галактики. Оно говорит о единстве всех галактик. Это неизмеримо, и следовательно, вечно. В старые времена я говорил о «межпланетности»; это было тоже клёво, но не неизмеримо и не вечно.

В непредсказуемости названия группы был некий элемент тайного знания — как и в тех названиях, которые Сонни давал некоторым используемым ими инструментам. Какие-то из них были самодельные, другие (их было больше) — иностранные, найденные в путешествиях по стране, а некоторые были не так уж необычны. Но опять-таки подобно Сатчелу Пейджу, дававшему десятки странных названий трём общеупотребительным бейсбольным броскам, Сонни создавал инструментальную мифологию. Среди этих инструментов были летающая тарелка, барабан-молния, космический гонг, космическая арфа, меллофон космического измерения, космический барабан, космические колокольчики, космическая флейта, главное космическое пианино, межгалактический космический орган, солнечные колокольчики, солнечный барабан, солнечный рог, солнечная арфа, египетские солнечные колокольчики, древнеегипетский барабан бесконечности, бум-бам, мистро-кларнет, утренний альт-

саксофон, гонг спиральной перкуссии, орган космического тона, барабан дракона, космический малый барабан и тигровый орган.

КОСМИЧЕСКОЕ ОДИНОЧЕСТВО

Одиночество было лейтмотивом всей жизни Сонни, и он исполнял его публично в тысячах вариаций, вплетая его в свои разговоры и свою музыку. Он считал одиночество ценой, уплаченной за то, что его воспринимают как вождя и учёного. И хотя он говорил, что с недоверием относится к человеку, он с удовольствием вступал в разговор со случайными прохожими — детьми, стариками, пьяницами, лавочниками — и начав говорить, мог продолжать с жаром человека, который слишком долго был один. Воодушевить его могло всё, что угодно: вопрос, слово, что-то прочитанное, услышанное по радио или увиденное в витрине магазина. Ему можно было говорить всё, что угодно, задавать любые вопросы, и он начинал пространно отвечать — хотя вовсе не обязательно на заданный вопрос — мягким гипнотически-монотонным голосом, выдававшим его алабамское происхождение. Казалось, он не помнил дат, мест, имён, конкретных деталей — или просто уклонялся от их сообщения. Он говорил, что прошлое умерло, скончалось — и думал о нём «по-футуристически». Создавалось впечатление, что он думает вслух — отпуская свои идеи на свободу; не в стиле проповедника или лектора, а в виде случайных, легко артикулированных ремарок. В процессе разговора он мог даже на мгновение заснуть — но просыпался, если слушатель собирался уходить, и начинал ворчать, говоря, что не спал, а просто «размышлял».

Для человека, ассоциируемого с космосом, он был весьма приземлён. Его лицо было маской — за исключением моментов, когда он смеялся, а смеяться он мог над кем угодно, особенно над собой. Однако он с удовольствием знакомился с людьми. Даже через много лет, став мировой знаменитостью, он мог пригласить кого угодно за кулисы или в гримуборную. И если так складывалась обстановка, он мог сидеть на полу или часами стоять, чтобы поговорить с человеком — а в это время группа ждала в зале или в автобусе. Музыканты говорили, что ему больше нравится говорить, чем играть. Часто он посреди ночи брал телефонную трубку и будил других музыкантов, чтобы сыграть только что сочинённую композицию или поговорить об идее, не дававшей ему покоя. Распространились слухи, что время для него ничего не значит, что он никогда не спит, что он нашёл способ обойтись без этого — изгнал сон из своей жизни, расправившись с ним так же, как с другими отвлекавшими вещами: наркотиками, алкоголем, табаком, женщинами.

Те, кто живёт джазовой жизнью, те, кто существует и творит в

пограничных областях общества и искусства, кто трудится в «ночную смену» жизни, чьё искусство вознаграждается скорее дурной, чем доброй славой, разрабатывают средства, необходимые, чтобы справиться со всем этим — блеск, безумие, «хиповую» манеру разговора, словесный «лак», простое удаление, презрение, одержимость, неизлечимые склонности — одним словом, целый арсенал средств защиты, уклонения и «экранирования». «Телониусы Монки» или «Бады Пауэллы» демонстрировали равнодушие к технике; «Чарльзы Мингусы» — вспыльчивость и словесный понос; «Дюки Эллингтоны» отгораживались бархатной стеной такта и утончённости. В некоторых случаях этих людей — у которых сон посреди дня и спорадическая занятость считались нормальным делом — поддерживали семьи. Для большинства из них совместная жизнь с другими музыкантами ограничивалась эстрадой; они были сотрудниками, которым не требовалось любить друг друга. Когда же они всё-таки общались, они были похожи на полицейских, устраивающих пьяные пикники по выходным, за неимением друзей в реальном мире. Но Сонни стремился сделать музыкантов своими друзьями, своим сообществом, которое он бы набирал и тренировал; они должны были жить вместе и полностью отдаваться его музыке и учению, они должны были стать музыкантами-учёными, которых он начисто отрывал от внешних интересов и мирских соблазнов ради 24-часовой музыкальной и духовной службы. Хотя он никогда не использовал слово «семья» — за исключением случаев, когда заявлял, что у него нет семьи — тем не менее именно эта модель лежала в основе его планов. Аркестр должен был стать семьёй, со всеми афроамериканскими смыслами единства, выживания и сопротивления, вкладываемыми в это слово; семьёй, во главе которой — отечески, но милостиво — должен был стоять он и которой он должен был управлять при помощи дисциплины и точности, которых требовала сама природа. Они должны были показать миру пример того, чего может добиться группа чёрных — стать как бы отзвуком тех достижений, к которым пришли великие танцевальные группы под строгим, но разумным руководством.

Хотя реализовать эту мечту в Чикаго было нелегко, Сонни делал всё, что мог. Они каждый день репетировали в доме матери Пэта Патрика, или в клубах, где работали, или в любом другом месте, которое могли временно занять. Репетиции были изнурительными, но бодрящими испытаниями, состоящими наполовину из музыкального обучения, наполовину — из лекций, предсказаний, духовных и практических советов. Хотя он не

настаивал на том, чтобы каждый музыкант верил ему (или хотя бы понимал его слова), тем не менее он читал им лекции по личной дисциплине, по истории чёрного народа и его роли в создании цивилизации, о применении музыки к изменению мира, по этимологии, нумерологии, астрономии и астрологии… всё это вкраплялось в процесс репетиции, подкреплённое шутками, словесными играми, толкованиями Библии и анекдотами о знаменитых джазовых музыкантах.

Он настаивал на том, чтобы все были вегетарианцами и питались натуральной пищей с большими количествами фруктов и грубых волокон. Такой взгляд был настолько странен в то время, что из-за него Иден Абез, сочинитель хита 1948 года "Nature Boy", стал героем киножурналов и журнальных разворотов. Но обычаи Сонни в питании казались его музыкантам ещё страннее. Даже когда им случалось играть в клубах, где подавалась хорошая еда и группа могла бесплатно есть, что угодно, Сонни приносил всё с собой — яблоко с хлебом или арахис со особым мёдом.

Стиль его лекций на репетициях не подразумевал особого участия слушателей; он и не поощрял музыкантов играть идеями и словами в его собственной манере. Однажды, когда он рассуждал о музыке как примере того, что гармония, единство и красота могут быть созданы из общего объёма работы (даже если отдельные ноты находятся в кажущемся беспорядке), один из музыкантов, которому показалось, что он ухватил смысл, спросил его, не является ли беспорядок ("disarray") чем-то вроде солнечного луча ("sun ray"). Сонни это не доставило удовольствия.

Он мог начать репетицию (как это на самом деле было в последующие годы) с шуток о том, что случилось во время его недавнего посещения лабораторий Роберта Муга, где он осматривал новые синтезаторы. Один из техников показал ему терменвокс, который активировался прикосновением к стальной ленте. Но у Сонни с ним ничего не вышло. «Этот человек сказал: «У некоторых людей есть некое сопротивление кожи.»» «Другими словами», — сказал Сонни, — «он не будет играть для чёрных!» После этого он, как Букер Т. Уошингтон, обращал шутку в серьёзное обсуждение прогресса электрических инструментов и того факта, что, как он видел, в студиях Муга играют только белые. «Чёрные люди отстали во всех этих вещах, и им нужно догонять.» Затем он говорил о своей собственной опытной модели синтезатора и её уникальности («Иногда он сам заводится… он работает так, как будто у него есть свой разум.») Потом он прерывался, чтобы сказать кому-то, кто только что пришёл, чтобы

тот чего-нибудь поел. Потом вспоминал, что им нужно посетить место, где им предстоит завтра играть, чтобы оценить акустику, решить, что они наденут и в общих чертах определить воздействие, которое нужно произвести на публику («Иногда публика меня боится. Они там как компания зомби — это *я* должен их бояться!»). Его прерывал телефонный звонок.

Затем они начинали работать над несколькими тактами "Friendly Galaxy", после чего он критиковал барабанщиков за недостаток энергии («Что вы как баптисты, забиваетесь клопами в уголок!»), противопоставляя этому крайнюю противоположность — неспособность его бывшего барабанщика Клиффорда Джарвиса контролировать свои игру и темперамент. Возвращаясь к музыке, делал предупреждение саксофонной секции насчёт фразировки на сильной доле: «Вы должны опережать эту долю. Это может звучать неритмично, но на самом деле всё не так — это энергетический момент. Прогнозируйте каждую сильную долю — это было задумано именно так.» Они начинали заново: «Не волнуйтесь о написанном — большинство людей в мире играет музыку безо всяких записей: вам нужно найти согласие между глазами и духом. Не считайте, даже не думайте.» Они пробовали ещё раз.

> Слушайте меня. Когда я говорю, я не считаю. Когда я хочу подчеркнуть какое-то слово, я з-а-д-е-р-ж-и-в-а-ю-с-ь на нём дольше. Проповедники постоянно повторяют одно и то же (а в промежутках говорят: «Вы идёте на небо, так отдайте же мне деньги»). Вам тоже нужно повторяться. Людям это близко и понятно. Большинство людей так и живут. Постоянно повторяют одно и то же. Не беспокойтесь о том, правильно вы звучите или нет. Если по звуку кажется, что вы ошибаетесь, людей это заинтересует. Вы никогда не услышите, чтобы люди говорили: «Пойдём послушаем эту группу: они всё играют правильно.» Но если вы что-то сыграете не так, они скажут: «Эта группа играет всё не так: пойдём на них посмотрим.» Иногда мы должны даже выглядеть так, как будто мы не знаем, что делаем. Я в Чикаго знал одного человека — он как-то пришёл ко мне со своими друзьями и сказал: «Я сказал, что им нужно на тебя взглянуть, потому что ты *мучаешь* пианино.» Он хотел посмотреть, как пианино будут *мучить*.

Они играли этот пассаж снова.

> Вот та последняя фраза получилась плохо, потому

что вы сыграли её правильно. Вам нужно было сыграть неправильно — слегка опережая сильную долю. Это очень эффективно. Именно так играли старые джазисты. Они играли с лёгким опережением, а потом чикагские музыканты решили играть с лёгким опозданием относительно сильной доли — а это не так легко сделать. Слегка впереди или сзади. А есть музыка, которая попадает точно в сильную долю. Что ж, белые так могут. Если они попадают точно в такт, то считают, что вы у них в кармане, и говорят: «Это *мои* дела!» Если же вы попадаете слегка раньше или позже сильной доли, они начинают говорить о вас, и говорят, что это вовсе и не музыка — потому что они так сыграть не могут. Если вы играете точно в такт, то бросьте всё — у вас не будет работы. Так что оставайтесь впереди сильной доли — играйте так, чтобы нельзя было сосчитать. Далее — Лекс Хамфрис [барабанщик] пассивен. Он думает: «Всё прекрасно, потому что когда я умру, я попаду в рай.» И он счастлив. Но вы не верите в это, вы беспокойны. Вы смотрите на мир и говорите: «С этой штукой что-то не так.» Потом вы настолько сходите с ума, что можете сыграть это на своём инструменте. Сыграйте на нём немного огня. Если мир не выводит вас из себя, вы не годитесь для дела. Миру не хватает воинов. Соответственно вы и должны себя готовить.

Тот же самый пассаж начинается ещё раз.

Вы можете делать это в ваших соло: играть впереди сильной доли… потом у вас появляются три вещи, над которыми нужно работать. Потому что в музыке — война. Чёрное и белое. Вам нужно быть там, где вы можете победить. Вы не можете победить с симфоническим оркестром, потому что у вас нет симфонического оркестра и ничего такого. Без единства вы не победите. Белая раса держится вместе. Не позволяйте себя дурачить разговорами о революциях… против чего может восстать белая раса? У них есть всё. Но это не для вас. Никаких революций для чёрных, никакой свободы, никакого мира. Чёрным нужны единство, точность и дисциплина. Именно это и есть джаз. Говорят, джаз мёртв. Нет — мертвы музыканты, джаз никогда не умрёт. Они делают музыку мёртвой, потому что мертвец не может играть живую музыку. Он может только быть мёртвым.

К тому времени, когда он возвращался к музыке, которую они репетировали, музыканты часто забывали, что же он хотел от них услышать. На репетиции он легко мог на одну-две минуты заснуть за клавишами, но, похоже, всегда слышал, что происходит — особенно если речь шла о плохо сыгранной музыке. Нетрудно сообразить, что он хотел удержать их вокруг себя как можно дольше — чтобы избежать одиночества. И тем не менее за всеми его разговорами всегда был серьёзный замысел.

> Я хотел, чтобы они умели истолковывать разные вещи, хотел, чтобы они расширили свои умы, чтобы суметь сыграть любую музыку — африканскую, американскую, классическую — и чтобы она звучала естественно. Всё, что мы делали, должно было быть естественно. Например, если я пишу какую-нибудь оркестровку, я хочу, чтобы соло звучали так, как будто я их тоже написал, как будто это непрерывное целое. Я слушал пьесы, написанные оркестровщиками, и когда вступали солисты, начиналось что-то совсем другое — последовательности не было. Чтобы не позволить этому случиться, я должен был дать своим музыкантам некое понимание вещей, о которых я говорю. Не то чтобы им нужно было верить в это — им нужно было знать, как я думаю. Я также знал, как думают они — и таким образом я мог писать что-то, подходящее их личностям и способностям.

> *Некоторые рождаются с ногами на солнце, и они могут отыскать внутренний смысл слов.*
>
> *(Зора Нил Херстон, Мулы и люди)*

Всё — здесь.

(Сан Ра)

В конце 40-х Чикаго терял свой ранний потенциал многообещающего города — промышленная база отступала в сторону, обнажая преступность, политическую коррупцию, перенаселение и геттоизацию. Кто-то сказал, что он даже весной выглядел по-октябрьски. Но для Сонни это был ещё один волшебный город. Там можно было увидеть, как Фрэнк Ллойд

Райт и Карл Сандберг вместе сидят в телестудии за шутливым разговором; можно было пойти на стадион Wrigley Fields и посмотреть на Эрни Бэнкса, только что перешедшего из негритянской лиги — он дважды стал лучшим игроком года, тем самым напомнив всем о том, какая глупость сегрегированный спорт. Именно в Чикаго Джеймс С. Петрилло продемонстрировал подлинную мощь профсоюзов, остановив всю звукозаписывающую индустрию национальной забастовкой музыкантов; это был город, где Альфред Кожибски мог шагать взад-вперёд перед классом со стеком в руке, как какой-нибудь польский дворянин, выдвигая на обсуждение вопросы общей семантики — взгляда на язык с акцентом на значении слов как автономных единиц; город, почтамт которого был знаменит тем, что на нём служили романист Ричард Райт, трубач из Red Hot Chili Peppers Джелли Ролла Мортона Джордж Митчелл и — как считалось — многие из чёрных американских докторов философии. В этом городе Илайджа Мухаммад мог создать империю на основе эпифанической встречи с неким замечательным человеком и своего видения крушения великой расы; там издатель по имени де Лоренс выпускал книги и брошюры, в которых чёрным людям открывались волшебные шестая и седьмая книги Моисея — эти книги были столь грозные, что были запрещены в некоторых карибских странах; сразу же за границей города, в Эвансто́не, антрополог Мелвилл Герсковиц развенчивал миф о прошлом негров. И, как постоянно Сонни напоминал своим товарищам, именно в этом городе была разработана атомная бомба.

Днём его можно было видеть гуляющим по окрестностям Гайд-Парка и Уошингтон-Парка. И хотя в этих частях города теперь уже не было большого наплыва местных жителей (их заполняли рабочие, переехавшие с юга на север), они были полны жизни и духа и служили местом встреч чикагской богемы и студентов Чикагского Университета. В отличие от Бирмингема, все культурные заведения города были открыты для цветных: в том числе Музей Науки и Промышленности, Восточный Институт, Полевой Музей, Художественный Институт, публичные библиотеки, книжные магазины на 57-й улице, Адлеровский Планетарий. Там были места (как, например, Уошингтон-Парк), где были в неприкосновенности сохранены сотни акров, оставшихся от Мировой Колумбовской Выставки 1893 года; на мысе, вдававшемся в Озеро Мичиган, был Промонтори-Пойнт, парк, где часто устраивались концерты и религиозные мероприятия. По воскресеньям на Западной Стороне открывался Максвелл-стрит-Маркет, который — в ещё одном проявлении этнических чувств — также назывался Еврейским Городом; там

были целые кварталы магазинов одежды, рестораны негритянской кухни и множество уличных торговцев, специализировавшихся на книгах, автозапчастях, польской колбасе или ни на чём особенном. Там был музыкальный магазин Гольдштейна и Ливеттс — любимый бар музыкантов, а также магазин Smokey Joe's, главный центр модной мужской одежды в городе. В хорошую погоду на улицы выходили самодеятельные оркестры, певцы Церкви Бога во Христе, бирмингемский блюзовый певец Папа Стоувпайп и южанка Арвелла Грей, игравшая на старой гитаре National и певшая народные песни. На Ньюберри (между Максвеллом и 14-й улицей) был пустой участок, где под ветвями громадного тополя собирались целые толпы народа — поговорить и послушать музыку. Прямо перед ними на улицах шли танцы.

Много раз он читал всю ночь до зари, и часто на утреннем холодке перед рассветом прочитанное представало перед ним в наиболее ясном свете. Он находил других людей, которые до него шли тем же путём, открывали те же двери — это были святые, чудаки, учёные, эксцентрики, самопосвящённые агенты абсурда.

Над Библией ему до сих пор приходилось трудиться — её называли «Доброй Книгой», но эта книга была полна самых худших вещей, которые можно было вообразить, всеми формами смерти и страданий. Когда происходило что-нибудь ужасное, люди говорили, что это «воля Божья»; но почему же Божья воля была столь кошмарна? Что должна была сообщить нам эта книга? Почему силой, скрывающейся за ней, был страх смерти? Как мог Бог позволить своему собственному сыну умереть?

Языковой шум, наполнявший мир со времён постройки Вавилонской башни, должен был быть раскодирован, переработан так, чтобы можно было восстановить первоначальный язык Творца в его чистой форме. Кое-кто говорил, что первоначальный язык Творца был разбит на 72 фрагмента. Некоторые говорили, что ответ — в глубоком изучении элементов существующих языков, в изменении порядка следования букв и слогов, в перестановке слов; другие настаивали, что корень проблемы — в письме, что необходимо понимать истинные звуки, лежащие в основе вводящего в заблуждение алфавитного единства.

Одним из путей могло стать изучение иврита — языка, который, по словам евреев, был наиболее близок к языку Создателя. Однако каббалисты говорили, что знать иврит недостаточно — каждый символ в ивритском алфавите подлежал обдумыванию, исследованию, пониманию в качестве одного из элементов самого плана творения. Они утверждали, что таким способом адепт может получить возможность при медитации в состоянии полугипноза узреть (хотя бы на секунду) истинное имя

Бога. Эти буквы могли быть взвешены, могли иметь числовые значения, и их смысл мог быть определён математически, путём сравнения с другими словами.

Некоторые другие утверждали, что истина содержится в слове, а не в букве. Талмуд говорил, что это слово настолько могущественно, что если от него отнять одну букву, или одну букву прибавить, или поставить одну букву не на своё место, можно разрушить весь мир. И может быть, именно вследствие подобных человеческих ошибок и был затуманен смысл Библии, и в мире воцарились невежество и беспорядок?

Он купил несколько Библий (в том числе одну на иврите), французский, итальянский, немецкий и ивритский словари, *Исчерпывающий алфавитный указатель Библии* Стронга, *Этимологию* Блэки, *Мираж языка* Фредерика Бодмера и пустился в изучение этимологии — науки, отыскивающей истинное значение слов путём сравнения между языками и прослеживания происхождения словесных форм. Книги по этимологии читались как захватывающие истории — они могли много рассказать о путях, которыми шли народы и нации. Практически ежедневно перед ним возникало новое слово, подлежащее исследованию. Он изучал отдельные слова, произносил их, чтобы освободить смысл, спрятанный за буквами, связывал между собой скрытые смыслы разных слов и языков.

Даже ошибки тут имели значение. Сонни говорил Аркестру, что если внимательно послушать неправильное произношение английских слов, можно услышать, как манера произношения заставляет их звучать подобно словам из другого языка. Также было возможно находить фонетическое сходство, скрытое за буквами алфавита, находить слова внутри слов, противоречия в отдельных словах. Часто между написанным и сказанным словом существовало антагонистическое отношение. Только когда слово активировалось речью и произносилось (то, что растафарианцы называют «сила словесного звука»), можно было узнать его истинное значение. Это знали те баптисты-проповедники, которые начинали читать что-нибудь из Библии перед своими прихожанами, а продолжали при помощи декламаций, песен и импровизации — это должно было активировать текст и преобразовать заложенный в Библии смысл.

Это было головокружительное и бесконечное занятие — самые простые слова могли иметь какое-нибудь другое значение, и даже в произнесённом слове могли скрываться другие слова и значения. Нужно было изучать самые безвредные диалоги: Сонни мог в ответ на пожелание доброго утра спросить, имеется в виду утро (morning) или траур (mourning). Одно слово просачивалось в

другое, иногда ведя в определённом направлении, а иногда зацикливая на одном месте. После многочасового изучения можно было обнаружить, что в каком-нибудь повседневном слове скрывается твоё собственное имя. Этимология была путём к словесной игре, каламбурам и шуткам, но также к истине и красоте, доступным только при помощи поэзии.

Ислам — это математика.

(Илайджа Мухаммад)

Через несколько кварталов, в штаб-квартире Нации Ислама, Илайджа Мухаммад вёл собственный поиск знания и истины об африканском или «азиатском» человеке, как средстве освобождения американских негров. Мухаммад был сыном проповедника; подавшись на север, он сначала вступил в Американский Храм Мавританской Науки в Детройте — в этой группе христианство Нового Века сочеталось с элементами масонства и исламскими догматами группы мавров, которые, как считалось, жили в Америке ещё с колониальных времён. Но вскоре Мухаммад встретился с Уоллесом Д. Фардом, детройтским торговцем шёлком, в котором распознал воплощение Аллаха и стал его главным учеником. После таинственного исчезновения Фарда Мухаммад перебрался в Чикаго, где и основал Нацию Ислама.

На первый взгляд у Сонни и Илайджи Мухаммада было много общего. Оба были воспитаны в баптистской вере, оба во время Второй мировой войны сидели в тюрьме за уклонение от призыва. Многие их убеждения были весьма похожи. Они оба воспринимали историю лишь как одну историю из многих, «белую историю», которая отняла у чёрных их прошлое и их истинные индивидуальные и коллективные имена. Им обоим была по душе идея, что негры духовно мертвы и их нужно пробудить сильным потрясением (правда, Чёрные Мусульмане видели ответ в том, чтобы освободить «негров» от материализма белого мира и возвратиться к откровениям их собственного варианта Корана и Библии). Мухаммад, как и Сонни, считал, что Библия («отравленная книга») была злонамеренно испорчена, и что необходимо пересмотреть многие её символы и смыслы. Они оба верили в мощь тайны и эзотерического знания и считали, что в раскрытии истины крайне важны определённые книги (в плане Фарда были перечислены 104 сочинения, в том числе *Анакалипсис* Хиггинса, *Знаки и символы первобытного человека* Черчуорда и *Египет — свет мира* Мэсси). И тот, и другой идентифицировали себя с Эфиопией, Египтом и Суданом, а не с Африкой южнее

Сахары; оба считали, что именно негр совершил Грехопадение, что существование чёрных в Соединённых Штатах было разрывом в истории великого народа, что чёрные должны суметь восстановить свою былую славу и шествовать как короли и королевы, и что концом всех народов на Земле будет апокалипсис.

Сонни и его друзья слышали разговоры Мусульман в парке, спорили с ними и считали, что им удалось повлиять на Нацию Ислама такими идеями, как сомнение в названии, данном африканским народам в Соединённых Штатах («так называемые негры»). Идея Мухаммада, что слово «негр» равняется слову «смерть», казалась Сонни своей собственной. Он выяснил, что книга Роджера Бэкона о церемониальной магии называлась *De Nigromancia;* в книгах по этимологии он нашёл, что среднеанглийское слово "nigromancie" было образовано при помощи народной этимологии из латинского "nigro", а уже в средневековой латыни оно было заменено на "necro" (т.е. смерть). Он также заметил, что идея создать свою собственную газету — *Говорит Мухаммад* — появилась у Мусульман после того, как он начал распространять свои листовки (Мусульмане их читали).

Однако в общем, Сонни со своей исследовательской группой были противниками учения Нации Ислама: они не могли согласиться с тем, что белые люди — это дьяволы («чёрные тоже могут быть дьяволами»), и в сепаратизм они тоже не верили. Они считали, что у Создателя есть некий план относительно нашей планеты, и в этом плане участвуют и чёрные, и белые. Действительно, одна раса нуждается в другой, и обе являются частью уравнения жизни. Кроме того, им казалось неверным отрицать многочисленные достижения чёрной американской культуры, как делал Илайджа Мухаммад, потому что в этой культуре можно было найти истины и сформировать определённые модели — даже в блюзе, танце и джазе. В то время как Илайджа одобрял контролируемый, осмотрительный подход к вере, отбрасывая всякое чувство христианского экстаза, Сонни наслаждался дионисийскими проявлениями радости. И хотя Сонни разделял мусульманские взгляды относительно отказа от алкоголя и минимизации плотских соблазнов, приверженность Нации к скромной консервативной одежде не могла ему нравиться — он ведь был выступающим исполнителем.

На встречах с Олтоном Абрахамом и прочими друзьями он продолжал открывать новые тексты и часами в них разбираться. Благодаря египетским манускриптам он узнал о Гермесе Трисмегисте, чьи сочинения впервые появились на свет в XV в. — какой-то греческий монах привёз их во Флоренцию. Этот Гермес

не был греческим богом, имеющим в себе черты египетского бога Тота — это был человек, живший, как считалось, ещё до Платона. Его идеи выглядели смесью пифагорейских, платоновых и даже христианских постулатов; казалось, они были недостающим звеном западной мысли, в них связывались воедино «свободные нити», соединявшие Грецию и Египет, магию, науку и религию. Но, как выяснилось, Гермес не был ни древним, ни египтянином: он был греком, жившим во втором или третьем веке н. э., и последователем некого гностического культа. Однако многие — как, например, масоны, розенкрейцеры и основатели Америки — продолжали верить в древность его идей, поскольку он (в их понимании) воплощал природу герметического знания: утерянную тайную мудрость Египта в качестве мистической традиции. Современная наука сделала так, что подобное знание выглядело странным и бесполезным, возможно, даже намеренно пагубным. Однако его цели не были ни добрыми, ни злыми — это была просто попытка узнать истину. И хотя знание казалось утерянным и мёртвым, его клочки, фрагменты до сих пор хранились за семью печатями в книгах и в мудрости немногих избранных, в ожидании своего часа.

Благодаря изучению науки, Египта и духовных знаний Сонни услышал о провидцах и культурных революционерах конца XIX века, известных под общим названием теософов. Первой была мадам Елена П. Блаватская — рождённая в России мистическая проповедница, распространившая свою собственную версию египетских, индийских и гностических оккультных идей по всему Западу; она продвигала в массы понятие о более высокой реальности и с течением времени меняла собственный духовный облик. Как считалось, она была посвящена в тайны друзитов, изучала шаманские ритуалы в Новом Орлеане, наблюдала ритуалы дервишей, пробиралась по развалинам Юкатана, спала в пирамиде Хеопса, исследовала японские верования ямабуси, совещалась с коптскими магами и, наконец, провела семь лет в обществе группы махатм в тибетской долине — они стали её духовными проводниками в мир тайн вселенной. Блаватская оказала невероятное влияние на настроение рубежа столетий — она вдохновила Эдисона на исследование теософского применения фонографа; направила русского композитора-мистика Скрябина в сторону экспериментов с синтетической композицией и световыми органами. Теософия лежала в основе *Прометея,* «Поэмы экстаза», пятой симфонии Скрябина (в которой хор и публика были облачены в белые одежды, а орган играл светом и цветами), а также была источником планируемого окончательного произведения композитора — *Мистериц,*

сочинения длиной в неделю, которое своим финалом должно было в буквальном смысле разрушить мир и поднять человечество на высший уровень бытия.

Из сочинений Блаватской Сонни узнал о всех тайных обществах (реальных и воображаемых), которые были предшественниками теософии — розенкрейцерах, гимнософах, Жрецах Изиды, пифагорейцах, Халдейском Братстве, Хранителях Орфических Тайн, Великом Белом Братстве Мастеров в Луксоре. В *Тайной Доктрине* он читал комментарии Блаватской к Дарвину — она заявляла, что «корневые расы» образовались на земле от жителей Луны, как одна из ступенек движения духов от планеты к планете на разных стадиях космической эволюции.

В работах одного из последователей Блаватской, Рудольфа Штайнера, он увидел немца, пытавшегося при помощи научных методов соединить повседневность с духовными мирами. Несмотря на то, что Штайнер был учёным, он больше всех прочих теософов разбирался в искусстве и считал его центром своего духовного проекта. Он глубоко изучил архитектуру, продолжил теорию цвета Гёте и, на основе вагнеровского представления о *Gesamtkunstwerk* — произведении искусства, в котором все искусства объединятся в драме — разработал Пьесы-Мистерии, в которых духовное развитие персонажей прослеживалось с помощью музыки, цвета, речи, движения и декораций. При помощи эвритмии — «видимой речи и песни» — он понял, что танцевальные ритмы были задействованы в создании космоса и увидел необходимость восстановления ритма в современной жизни, как средства общения с миром духов.

Затем из сочинений Петра Демьяновича Успенского Сонни открыл для себя странного греко-армянского мистика Георгия Ивановича Гурджиева. При помощи синтеза числового символизма, пифагорейского музыковедения, каббалы, физики, эзотерического христианства, теософии и интереса к театру и музыке Гурджиев увидел, что человек живёт по привычке, он спит — и должен быть пробужден от этого сна; что у человека есть такие возможности, которые невозможно себе представить в обычной жизни. Требовалось при помощи шока выводить людей из их сонного состояния, и музыка с танцем были средствами пробуждения эмоциональной непосредственности. Взяв на себя роль шутника-гуру в компании интеллектуалов и художников, которые часто жили вместе с ним в одной общине, Гурджиев своей жизнью оказал на многих людей громадное влияние — даже на тех, кто никогда его не видел.

В частности, особенное впечатление на Сонни произвела книга Успенского *Новая модель вселенной;* он очень серьёзно

отнёсся к мыслям автора о пределах научной аргументации — особенно в столь важных вопросах, как теория эволюции и необходимость проникновения за пределы того, что называется объективным и субъективным подходом, для того, чтобы ответить на вопросы, иначе не поддающиеся разрешению.

Ключевыми идеями, которые он почерпнул из своего изучения теософии были те, что подкрепляли его собственные воззрения: что Библия должна быть демифологизирована, расшифрована и приведена в соответствие с современной жизнью; что возможно объединить все отрасли знания; что вселенная организована иерархическим образом, и силы духов переходят с уровня на уровень, при этом влияя на земную жизнь; что существуют харизматичные вожди, у которых есть средства для раскрытия этих тайн.

Теперь всё само плыло к нему — одна идея вела к другой непредсказуемым путём, и это были странные идеи и причудливые ассоциации. Иногда среди прочитанного он видел смысл только в одном слове, но рано или поздно это слово соединялось с другими, и в конце концов образовывалась всеобщая связь… относительность, синхронность, телепатия, ясновидение, левитация… все части одного целого. После многих лет скитаний и множества белых пятен и тупиков, в которых он оказывался, он начал находить в прочитанном указание пути; перед ним открывалась золотая дорога — она вела его сквозь жизненные преграды, сосредотачивала его грёзы и фантазии, проясняла то, что он должен был знать всегда — что есть нечто большее, чем Бирмингем, чем Чикаго, чем сама земля, и во всём этом у него есть предопределённая роль: он был тайным агентом Создателя. При помощи музыки он пересечёт границу реальности и проникнет в миф; с её помощью он построит мост в другое измерение, в лучший мир; танцзалы, клубы и театры можно будет превратить в алтари, сцены драм и ритуалов, и хотя люди будут идти туда, чтобы услышать музыку, именно они станут инструментом, посредством которого она будет говорить — на нём он создаст звук силуэтов, образов и предсказаний завтрашнего дня… и всё это будет замаскировано под джаз.

Глава 3

О репетициях группы среди музыкантов ходили легенды. Хотя Сонни говорил, что это подготовка для выступлений на публике, часто казалось, что музыка — это подтекст некого более обширного плана, не всегда ясного музыкантам. Обучение и указания оркестру были идеально связаны между собой, и общение проводилось при помощи неортодоксальных методов — даже в рамках традиции, которая сама по себе осознанно уклонялась от всего обыкновенного. Сонни тщательно демонстрировал, моделировал и описывал то, что он желает получить от музыкантов — как в музыкальном, так и в метафорическом смысле. Он хотел, чтобы они призвали на помощь духовные ресурсы, простирающиеся дальше образованности и знания: «Если ты не можешь вовлечь в творческий процесс свой дух, ты не сможешь одолеть деструктивные стихии на земле.» Маршалл Аллен говорил, что «Сан Ра научил меня переводить дух на язык музыки. Дух не ошибается.» Это значило, что нужно забыть фундаментальные правила, технику, метод, стиль — забыть «музыку». Однако соглашаясь на эти требования, музыканты часто чувствовали себя невеждами, выставленными на осмеяние. Именно таково и было его намерение: «Неведение — это голос духа.» У них даже были тренировки и упражнения по духовной дисциплине. Во время гастролей, когда музыканты начинали думать о том, как бы автобус не ушёл без них, Сонни требовал, чтобы они без спешки распаковали и вновь уложили свой багаж. «Дух не поведёт тебя по неправильному пути.» И в большинстве случаев, по их словам, либо отправление автобуса задерживалось, либо случалось что-то другое — но они на него успевали. Тем не менее на этом этапе из группы ушли многие — главным образом хорошо подготовленные музыканты, которым была не по душе эта регламентация.

Сонни не говорил, как нужно играть на том или ином инструменте — он говорил, какие звуки из него нужно извлечь, и каким образом и на что они должны были воздействовать; это был совершенно другой уровень творчества. Для активации этого другого уровня он прибегал к парадоксальным формам общения. «Он путём *запутывания* добивался нужного исполнения», — говорил фаготист Джеймс Джаксон:

> Как-то раз он сказал мне: «Джаксон, сыграй всё то, чего ты *не* знаешь! Ты поразишься тому, чего ты *не* знаешь. Ты *не* знаешь просто целую бесконечность.» В

> другой раз он сказал: «Знаешь, сколько нот между «до» и «ре»? Если ты будешь работать с этими тонами, ты сможешь сыграть *природу* — а природа не знает нот. Вот почему в разных религиях есть колокола — они звучат как переходные тона. Вы не музыканты, вы *исследователи тонов.»*

Исследователи тонов. Не музыканты. В этом для Сонни была ключевая разница. Они исследовали звук, экспериментировали, а не воссоздавали нечто уже существующее. Тоны. Не ноты. Каждая нота «до» должна была отличаться звучанием от всех других «до» — иметь свой определённый тембр и громкость. Если тебя волнуют ноты, ты завязнешь в конкретных правилах и системах; но стоит тебе услышать музыку как совокупность тонов, как ты получишь возможность приладить любой тон к любому другому. И «ты услышишь, что слышал Билли Стрэйхорн в той подзёмке, которая вдохновила его на сочинение "Take The A Train".»

Иногда Сонни срывал мыслительные процессы какого-нибудь музыканта, начиная трясти перед его лицом маракасами или играть на пианино что-нибудь такое, что прерывало течение его игры. Иногда он просил музыкантов попытаться вспомнить их ощущения до того, как они научились играть на своих инструментах: «Помните, какой тяжёлой была эта дудка, как не по себе было вашим пальцам на этих клавишах, как вы не знали, что выйдет, если в неё дунуть? Я хочу, чтобы вы сыграли это — чтобы у вас вновь появился этот дух.»

Он говорил, что им нужно научиться проектировать свою музыку: играть не громче, а в нужном месте — «ну, например, там, в углу.» Духовые должны были петь, а не играть — подобно тому, как Билли Холидей пела, как духовой инструмент. Они должны были играть абсолютно индивидуально, но в то же время уметь собраться воедино и зазвучать, как один голос.

Его указания часто были столь же метафоричны, как сами задачи музыки. А имея перед собой такие задачи, трудно сказать, удалось ли исполнение. Некоторым инструментам в определённых пьесах ставилась задача «рыть канаву», а в других — быть более мелодичными и «потрогать кого-нибудь». Детройтскому саксофонисту Уэнделлу Харрисону, репетировавшему с Аркестром в 60-е, он сказал:

> «Сыграй это яблоко.» Или «сыграй солнечное тепло.» Или «какова на ощупь вода? Сыграй это.» Он говорил — забудь о форме и играй свои чувства. Он сказал мне, что мне нужно заново научиться чувствовать.

Он требовал точности и дисциплины, но таких точности и дисциплины, которые появляются из естественной склонности к музыке, а не из стремления подавлять индивидуальность.

> Наверное, эти точность и дисциплина — это самое трудное в работе со мной. Однажды, во время записи "Island In The Sun", барабанщик, с которым мы уже довольно давно играли вместе, просто не мог сыграть ритм, который я написал для него. У него ничего не получалось на протяжении нескольких часов, и он очень расстроился, потому что просто не мог это понять. Он ушёл и привёл свою подружку. Я попросил её попробовать сыграть этот ритм. Она схватила его моментально. Она была танцовщицей и очень интимно чувствовала такие вещи. В другой раз в такую же ситуацию попал уже другой барабанщик. Тогда я позвал какого-то парня с улицы, который даже не знал, что такое бас-барабан. Я попросил его сыграть это, и он тут же попал в точку. Полагаю, это что-то врождённое. Я не знаю, в чём тут дело, но это значит, что вовсе не обязательно по-настоящему разбираться в музыке. И вот, во время концерта в Нью-Йорке Аркестр начал маршировать в этом помещении, распевая мотив, который я им никогда не давал — и публика тоже пела. Нам пришлось вернуться и спеть всё снова. Публика заучила все слова, ритмы и гармонию.

Сонни заряжал свою музыку неоплатонизмом — философско-мистической традицией, в которой музыка рассматривается одновременно и как модель вселенной, и как её составная часть, и обладает силой привести людей в соответствие с космосом. Эти идеи можно найти у Платона, и даже до него — у Дамона Афинского или Пифагора Самосского; а после Платона — у Ансельми, Фичино и Агриппы, музыковедов-магов XV и XVI веков. Но у чёрных музыкантов сохранилась собственная версия этого общего наследия: в ней музыкальное выступление служит моделью общественного порядка и выживания, а вселенная может быть составлена из взаимодействия музыкантов — эстетика тут играет подчинённую роль в сравнении с этикой, выраженной в музыкальном взаимодействии и представлении музыки. Сонни, как и Шопенгауэр, считал, что музыка есть чистейшая форма самовыражения — универсальный язык, напрямую обращающийся к эмоциям. С другой стороны, в отличие от языка, музыка, во-первых, не произвольна, а во-вторых, не является человеческим творением. Музыка появилась до человеческого

мира, и могла бы продолжать существовать без людей.

Стирая границы между репетицией и выступлением и записывая и то, и другое, он накладывал на музыкантов невероятную ответственность. Он предупреждал их, что одна неправильная нота может нанести вселенной неисчислимый вред. Но что такое неправильная нота? Может быть, фальшивая? «Играя в тональности, всякий может сделать что-нибудь осмысленное. А вот можете ли вы создать смысл, играя *вне* тональности?» — спрашивал он. Ошибка? «Нет *никаких* ошибок. Если кто-то заиграет фальшиво или с плохим звуком, все мы, остальные, будем делать то же самое. И тогда всё будет звучать правильно.» Урок заключался в том, что это было совместное предприятие, и находить решения вопросов нужно было коллективно. Что такое неправильная нота — незапланированная или неожиданная? Но эта группа жила неожиданным. А если вдруг не происходило ничего неожиданного, Сонни подстраивал какие-нибудь сюрпризы. Иногда он повышал или понижал данные музыкантам ноты (меняя знаки альтерации — диезы и бемоли) популярных стандартов, чтобы придать им привкус диссонанса и разбудить публику. Или мог приказать какому-то музыканту играть на полтона выше на протяжении всего вечера.

Сонни говорил: «Если музыка у тебя в сердце, ты ничего не сможешь сделать не так, как надо.» Одному музыканту, корпевшему над одной из его мелодий, он сказал: «Играй так, как чувствуешь.» Музыкант попробовал ещё раз, и когда он начал извиняться за непопадание в ноты, Сонни сказал, что если вещь сыграна с чувством, ему наплевать на неправильные ноты. «Пусть оно остаётся в воздухе. Оно само разрешится.» Или он мог сказать так: «Почему бы тебе не сделать ошибку, чтобы всё вышло правильно?» — т.е. если ты не ошибаешься, ты никогда не будешь творческой личностью. Или так: «Если ты не можешь сыграть идеально правильно, сыграй идеально неправильно.»

«Сонни давал тебе форму, но и свободу делать с этой формой всё, что ты хочешь. Он не хотел, чтобы его музыка была безупречна», — говорил трубач Люшес Рэндолф (сын Зилмы Рэндолфа). «Он продолжал открывать новые страницы — одну на репетиции, другую на концерте.» Это входило в его определение дисциплины.

> В армии человек должен пройти через дисциплинарную подготовку. После этого, в бою, он сталкивается с чем-то таким, что отличается от усвоенного; он должен что-то придумывать прямо на месте. Если ты не способен найти какое-то другое

решение, ты плохой солдат. Дисциплина должна позволять людям самим находить наиболее естественные решения. Без основы полная свобода невозможна. Любая вещь нуждается в корнях.

Так вот, на репетиции мы делаем то же, что делает футбольная команда. Я даю им маленькие упражнения, строгие дисциплинированные ритмы. Но когда ты выходишь на поле, тебе не до упражнений. Они становятся составной частью игры, и ты делаешь то, что должен делать.

Его маниакальное пристрастие к переменам выводило музыкантов на грань их возможностей: по словам Рэндолфа, «На репетиции, по бумаге, мы играли один вариант, а на концерте делали совсем другой. Это приводило к разочарованиям, к неверию в свои силы. Когда кто-нибудь жаловался, Сан Ра говорил: «Если ты музыкант, ты пойдёшь за мной.» Он был одержим переменами. Он никогда не ел в ресторане дважды одно и то же, даже кофе… он заказывал воду с сахаром.»

Через несколько лет вокруг него начала образовываться более или менее стабильная группа, при этом репетиции становились всё более загадочными и сложными. В одной пьесе он говорил какому-то музыканту: «Начинаешь четвёрку [четырёхтактное соло]»; потом говорил другому: «Ты начинаешь на втором такте четвёрки первого парня.» Из-за этого всё ужасно перепутывалось. Иногда Сан Ра заставлял всю группу солировать; четыре такта солирует вся группа, потом два написанных такта, потом опять четыре такта соло.»

Человек, рождённый женою, краткодневен и пресыщен печалями.

ЖУРНАЛ JAZZ: Как бы Вы определили взаимоотношения внутри Аркестра? Вы строго профессионалы, квази-семья или ученики?

ДЖОН ГИЛМОР: С Сан Ра мы как ученики и учитель.

ПЭТ ПАТРИК: Можно даже сказать, что мы меньше учеников: мы никто перед учителем.

Когда к Сонни обращался музыкант с просьбой о вступлении в его оркестр, он часто отвечал, что оркестр не его, а Творца — он сам просто выполняет приказы. Похоже, что приказы эти, в том числе, состояли в том, чтобы приглашать в группу некоторых

музыкантов с эмоциональными и наркотическими проблемами и делать их особой частью своего плана. Иногда это были даже не слишком хорошие музыканты, не умеющие добиться успеха в других областях жизни и способные даже на разрушение, будучи предоставленными самим себе. Он жаловался («Почему Творец посылает мне таких болванов?»), но знал, что у них есть кое-что интересное, какое-нибудь особое видение мира; он говорил, что даже неграмотный или ребёнок знает нечто уникальное и важное, и мы сможем узнать, что это такое, только если ввести в дело правильную дисциплину. А дисциплина и контроль были необходимы для создания группы, в которой одновременно находились музыканты из самых лучших музыкальных школ и любители; интеллектуалы и комики; люди, бросившие доходные карьеры и люди, у которых сроду не было никакой работы; а также антиобщественные личности, которых могли удержать в рамках только матери, армия или тюрьма.

«Иногда он приводил в группу таких людей, что мы никак не могли понять, что он в них нашёл», — говорил Джеймс Джаксон.

> Мы жаловались, что они слишком много пьют, употребляют наркотики, шляются по бабам — при этом не сознавая, что мы все сами были примерно такими же, пока не нашли в себе силы дисциплинироваться. Сан Ра чувствовал, у кого есть сила воли для того, чтобы всё бросить и начать новую жизнь. Он знал, кто сможет подчиниться ему для того, чтобы играть его музыку. И он почти всегда оказывался прав.

Деловые отношения Сонни с отдельными участниками Аркестра были, наверное, не более «отеческими», чем у других руководителей биг-бэндов его поколения, но в отличие от большинства из них, он занимался деловыми вопросами сам; а поскольку большинство его музыкантов по крайней мере какое-то время зависели от него в смысле жилья и питания, его участие в их жизни было более сложным. В более поздние годы он настаивал на соблюдении неких моральных правил, которые не очень-то подходили тому образу жизни, который ведут многие джазовые музыканты — даже если не всегда было ясно, чего он от них хочет. Безусловно запрещались наркотики и пьянство; отношения с женщинами не поощрялись, особенно если они были межрасовыми. Это значило, что кое-кому из группы приходилось выходить, чтобы выпить, приходилось прятать косяки на концертах и видеться с женщинами украдкой — они были похожи на атлетов, обманывающих своего тренера.

Наказания обычно были вербальными, они формулировались

в виде шуток и каламбуров и, как музыкальные партии, были индивидуальны для каждого. Некоторых он хвалил и упрашивал, других проклинал и оскорблял в тысячах слов. Он мог открыть и огонь «из всех стволов», в физическом и психологическом смысле, заставляя тебя почувствовать себя кругом виноватым — но только тебя одного. То, что другой сносил легко, тебе могло показаться адом. Твоим персональным адом. Или же он мог начать относиться к тебе «по-королевски» — размещал тебя в лучшем номере лучшего отеля в городе, предоставлял тебе лучшие еду и транспорт, хорошо платил, но при этом отделял тебя от группы и не разрешал выступать.

Иногда чувству дисциплины Сонни требовались свидетельства: какой-нибудь участник Аркестра мог дать краткий отчёт о своих достижениях и подтвердить своим показаниями то, что сделал для него Сан Ра. Или же какой-нибудь заблудший музыкант вкратце исповедовался в своих ошибках и рассказывал, как его поправили.

> Нарушавшие правила подвергались деликатному наказанию. Тебе разрешалось сидеть на сцене с Аркестром, но запрещалось прикасаться к инструменту. Он даже мог сообщить публике о назначенном наказании. Он вызвал меня вперёд и сказал людям: «Это Джеймс Джаксон. Два месяца назад он пропустил три или четыре репетиции — именно поэтому ему сегодня не разрешается участвовать.» Тебя ставили на место как ребёнка. Это был одна из жертв, которые ты должен был принести, чтобы работать с Сан Ра.

Люди, неисправимые обычными способами, иногда могли подвергаться домашнему аресту. Именно на такую сцену наткнулся Джаксон на своей первой репетиции:

> Сидя на задней линии оркестра, я заметил, что сзади меня, в чулане, кто-то есть. Время от времени я оборачивался и видел, что этот человек всё ещё там. В какой-то момент я сказал Сонни — может быть, дать ему чего-нибудь поесть? Сонни отправил его на кухню взять что-то с плиты, а когда он поел, приказал ему вернуться в «тюрьму». Через некоторое время Сонни разрешил ему выйти, и он начал играть на барабанах. Это был потрясающий барабанщик! И я подумал — что же это за группа такая?
>
> Позже, при какой-то благоприятной возможности я спросил Сонни, зачем он сидел в чулане, и Сонни

ответил: «За непослушание. Я говорил ему, чтобы он оставил Милую Люси в покое.» Я подумал, что речь о какой-то женщине, но он говорил о вине.

Другие участники группы обычно вынужденно подчинялись дисциплине, но в тех редких случаях, когда Сонни злился, он был способен и на применение физической силы. Он говорил, что никогда никого не выгонял (в конце концов, это была группа Творца), так что нужно было выгнать себя самостоятельно. Он добавлял, что есть и другие тюрьмы, в которых можно жить, но не ошибись — жить всё равно придётся в тюрьме, а тюрьма Ра — самая лучшая.

По мере того, как к таинственной деятельности группы стала проявлять внимание пресса, он стал запрещать музыкантам говорить с журналистами без его разрешения или вне его присутствия. И это его желание, в общем и целом, выполнялось. Его господство в группе отдалило её участников от других музыкантов того времени и сделало их объектами шуток и жестоких замечаний. Но одновременно они пользовались и уважением — особенно когда стало очевидно, что они добиваются чего-то совершенно уникального. Даже враги скрепя сердце признавали, что Сан Ра умел поддерживать оркестр в рабочем состоянии.

Однако вместе их держали не деньги, потому что группа редко много зарабатывала. К тому же Сонни распределял заработки при помощи не всегда ясной логики — учитывалось, насколько человек хорошо играет, на скольких репетициях он присутствовал, как долго он играет в группе, хорошо ли он исполняет его указания: «Никогда нельзя было знать, сколько ты получишь — пять или пятнадцать долларов. Но ты всегда что-то получал.» Одно можно сказать точно — Сонни никогда не выносил вопросов или споров о деньгах.

Время от времени проблемы проистекали от одного из постоянных участников — например, когда недовольство Ронни Бойкинса оплатой и отсутствием признания его композиционного авторства привело его к решению покинуть группу (от этой утраты Сонни так до конца и не оправился, и иногда он предпочитал играть вообще без басиста, чем взять музыканта, который был бы хуже Бойкинса).

Когда для какого-то конкретного выступления в группу добавлялись новые исполнители, финансовые обычаи Сонни могли вызывать довольно дикие сцены. Однажды, после концерта в Элис-Талли-Холле, один иногородний трубач, взятый на один вечер, подошёл к Сонни, сидевшему на ступеньках зала и

попросил заплатить ему: «Сейчас самое время, Сонни.» Но тот предложил ему не быть столь нетерпеливым, а лучше сесть рядом и поговорить о более важных вещах… например, о звёздах. «Я знаю, о чём ты, братишка, но я устал, я хочу есть, мне нужно успеть на поезд, и мне нужны мои деньги!» Когда Сонни ответил, что если его позиция такова, то он может забыть о деньгах, трубач выхватил пистолет — и чтобы свалить его на землю, понадобились усилия половины саксофонной секции. Нью-йоркцы, гуляющие по Бродвею и наслаждающиеся нежным вечером, едва заметили группу музыкантов в золотых балахонах, катающихся по ступенькам в битве за пистолет. «У некоторых людей нет никакой дисциплины», — сказал Сонни.

«Такие ребята, как Монк и Сонни, думали о музыке 24 часа в сутки; они были как учёные… как Эйнштейн. Мы репетировали весь день до самого выступления — заканчивали работу в 4 утра, репетировали с полудня до четырёх дня, а потом всё снова.» «Сонни считал, что там бывает Божий дух. Он не мог перестать репетировать, пока тот не ушёл.» Долгие репетиции были частью его плана — способом укрепления выносливости и проверки преданности. Один из музыкантов дал такую оценку — он считал, что на каждый час игры перед публикой приходилось 180 часов практики. Не было ничего необычного в таком порядке, когда они часами репетировали перед выступлением, потом собирали инструменты и сразу же ехали в зал. Те, кто приходил в группу и начинал жаловаться насчёт денег, слышали следующее: «Если ты не выносишь снег, нечего ехать жить на Северный Полюс.» Или: «Творец ничего с тебя не берёт за воду, солнце, жизнь. Что же даёт тебе право ворчать насчёт платы за создаваемую тобой музыку?» Временами он проверял преданность новых музыкантов, отказываясь сказать им, где будет их первое выступление: «Воспользуйтесь интуицией», — говорил он. Неизвестно, какими способами, но обычно они находили это место.

Однажды, когда в разговоре с голландским журналистом Бертом Вуйсье зашла речь о сопротивлении, оказываемом музыкантами на репетициях его учению, он сказал:

> Я понял, что это будет очень трудно. Дело было в том, что вы назвали бы философией. Вначале они сильно сопротивлялись, хотя и любили мою музыку — потому что я работал со всеми этими новыми аккордами. Кроме того, они знали, что я могу кое-чему научить их, потому что я знал теорию музыки. Многие пришли ко мне как раз из-за этого.
>
> БВ: Но вам хотелось научить их чему-то большему,

чем просто музыка.

СР: Правильно. Я хотел, чтобы они умели истолковывать всякие вещи; я хотел, чтобы они развили свои умы, чтобы уметь играть любую музыку — африканскую, американскую, классическую — и чтобы она звучала естественно. Всё, что мы делали, должно было быть естественно. Например, если я пишу какую-нибудь оркестровку, я хочу, чтобы сольные партии звучали так, как будто я тоже их написал, чтобы создавалось впечатление единого целого. Мне приходилось слышать пьесы, написанные оркестровщиками — и когда вступали солисты, начиналось что-то совершенно другое, без всякой преемственности. Чтобы такого не случилось, я должен был дать своим музыкантам некое понимание того, о чём я говорю. Не то чтобы им нужно было в это верить — им нужно было лишь знать мой образ мыслей. Я также знал их образ мыслей, и таким образом мог написать музыку, подходящую их личным качествам и способностям.

«В начале каждой репетиции», — говорил Джаксон, — «Сонни рассказывал о [своей космической философии], и иногда это продолжалось часами.»

Но никто не был обязан с ним соглашаться. Он вынуждал нас понимать его философские взгляды, но это одновременно была дисциплинарная тренировка — да и в конце концов, они были не такие уж странные. Почти все джазовые композиции и песни были о любви, но Сан Ра хотел передать неизвестные людям эмоции. Вот для чего он выбрал космос. Музыка — это язык вселенной. Представьте, что вы встречаете существо с другой планеты. Вы не сможете общаться при помощи языка, но музыкой что-нибудь сказать сможете. Вот что имел в виду Сан Ра, когда говорил, что его музыка происходит из «космоса».

Подобно наказаниям, каждая часть любой написанной им аранжировки была предназначена для конкретной личности «в соответствии с его вибрациями, возможностями и потенциалами», потому что он чувствовал, что каждый человек — музыкант или нет — испускал свою особенную вибрацию, и у каждой вибрации был свой цвет.

Никто другой в мире не сможет это сыграть. Это как

> костюм, сшитый на заказ. Он может подойти человеку, похожему на вас, но вам он подойдёт [лучше], потому что сделан специально для вас.

Для того, чтобы играть свои композиции, ему нужен был постоянный состав музыкантов, но т.к. он не мог обеспечить им постоянной работы, это было нелегко. Он возмущался, когда его музыканты играли с другими группами, но не мог ничего с этим поделать, и большинству их даже ничего об этом не говорил. Хотя партию каждого инструмента он выписывал от руки, почерком, столь крупным и ясным, что написанное напоминало школьные прописи, его музыка была слишком сложна, чтобы её можно было читать с листа — она была полна необычных интервалов и неожиданных ритмов, так что даже в периоды регулярной работы требовались долгие репетиции.

С такой индивидуальной музыкой нужно было очень много времени, чтобы пьеса приняла законченный вид, особенно если на репетициях повлялись новые музыканты, или кого-то не хватало, или кто-то вообще уходил из группы. Когда выяснилось, что на одного из их лучших барабанщиков больше нельзя положиться, Сонни уговорил Джона Гилмора начать играть на барабанах — и на протяжении многих лет рядом с его местом в саксофонной секции стояла небольшая установка, чтобы он мог временами подыгрывать. А поскольку Сонни не мог рассчитывать на каждого музыканта, присутствующего на репетициях — и даже на оплачиваемых выступлениях — он старался писать пьесы, которые можно было бы адаптировать под группу любого размера — от трио до 20-ти человек — но иногда писал такие пьесы, которые исполнялись на одной-единственной репетиции:

> Прежде всего мне нужно знать, кто придёт репетировать. Если приходят семь музыкантов, я пишу септет, и тогда к пьесе не может присоединиться никто другой. Всё, что я пишу — компактно. Если вещь написана для двух инструментов, в неё больше никто не может влиться. То же самое в случае одного инструмента. Если я пишу пьесу, в которой у меня нет партии, я не могу в ней играть. Я не принадлежу ей. Иногда я так делаю — пишу что-нибудь такое, в чём мой вклад сводится к простому присутствию.

Но независимо от количества имеющихся инструментов, музыкантам его гармонии всегда казались полными и богатыми.

Когда музыканты покидали группу, они часто забирали свои партии с собой, и Сонни поощрял такое поведение; он говорил,

что рано или поздно они им понадобятся. Так что когда в группу приходили новые люди, ему приходилось писать для них партии заново — таким образом старые аранжировки постепенно превращались в новые. Однако в некоторых пьесах он продолжал слышать вполне конкретных музыкантов — даже если они уже много лет назад ушли от него. Когда саксофонист Рональд Уилсон неожиданно появился на выступлении Аркестра после примерно двадцати лет отсутствия, Сонни вручил ему партию к "The Mystery Of Two", на которой стояло его имя: «Я только что написал для тебя партию.»

> *…в моей музыке звучит много маленьких мелодий. Океан приливает, отливает — он не стоит на месте. Моя музыка всегда в движении. Она может пролетать у людей над головами, смывать какую-то часть их, вновь придавать им энергию, проходить сквозь них, уходить обратно в космос и опять возвращаться. Если они внимательно слушают мою музыку, они заряжаются энергией. Они уходят домой и, может быть, через 15 лет скажут: «Ооо, эта музыка, которую я слышал в парке 15 лет назад… она была прекрасна!»*
>
> *(Сан Ра)*

Для него сочинение не было коммерческим делом, средством достижения материального успеха; музыка даже не обязательно предназначалась для человеческой аудитории. Все его композиции посвящались Творцу, и образовывали то, что он называл «личной библиотекой Бога»:

> Вообще это не должно было быть частью мира… мне казалось, что ни один новатор на этой планете не был принят должным образом — неважно, были это классические композиторы или какие-то другие… Мне не хотелось лезть из кожи вон, чтобы заставить людей это слушать. Это они нуждались во мне. Я в них не нуждался. Следовательно, я пошёл путём, который бы выбрал любой мудрец: я просто отключился в духовном смысле… Некоторые люди развивают свой ум. Я

развивал свой дух, и пошёл в другом направлении.

Поэтому я ходил в разных местах, видел всякие вещи и слышал нечто такое, чего, наверное, раньше не слышал ни один человек на этой планете; я записывал это, чтобы вспомнить при воспроизведении — потому что, понимаете, это как бы зашифровано, и при прослушивании… я могу вспомнить что-то уже забытое.

Мало кто вспоминает, что видел, как Сонни сочиняет или пишет аранжировки — он работал в одиночестве, обычно посреди ночи. Он выписывал партии быстро — инструмент за инструментом — как только они появлялись у него в голове. У него там было всё разложено по полкам. Иногда партии музыкантов были две или три страницы длиной, а собственная партия Сонни — записана на клочке бумаги или в блокноте. Но поскольку аранжировки корректировались, улучшались и приукрашивались на репетициях, и от каждого музыканта ожидались поправки в его партиях, то каждый участник группы участвовал в композиционном процессе. Часто аранжировки разрабатывались прямо на месте — Сонни голосом демонстрировал музыкальные темы для каждого музыканта, чтобы они могли их записать. А пока группа играла мелодию, он импровизировал на пианино контр-мелодию, после чего отдавал её другой половине группы. Таким образом он мог придти на репетицию с двумя-тремя композициями, а уйти — с пятью-шестью.

Композиции Сан Ра пишутся так, как растут растения. Начинается с семени в виде нескольких линий, которые он пишет для одного из участников Аркестра. Сан Ра сразу думает о конкретном солисте — например, гобоисте-альт-саксофонисте Маршалле Аллене. Сан Ра выдумал одну особенно экзотичную линию для гобоя Аллена. Всего несколько тактов. Из этого корня вырастает полная мелодия. Дальше формируются ветви: гармоническая линия для одного из тромбонов, ей противопоставляется другая — для трубы, и т.д., пока композиция не будет готова, и в ней не найдётся партии для каждого инструмента.

Такой композиционный процесс можно сравнить с методами Дюка Эллингтона — группа служила руководителю инструментом. С течением лет этот коллективный метод композиции был принят на вооружение как основное средство работы — «в соответствии с днём, минутой и происходящим в

космосе. И действительно — каждый из моих номеров похож на новостную заметку, только помещаются они в космической газете.»

Он сочинял и аранжировал, не заботясь о трудности исполнения и ограничениях конкретных инструментов. «Он как бы бросал тебя в воду. Его сочинения могли выходить из диапазона инструмента или заходить в диапазон, в котором музыканту неудобно играть. Его сочинения требовали фальцетных тонов или заходили за нижнюю границу твоего диапазона.» Каждая партия строилась на основе мелодической линии, притом чрезвычайное внимание уделялось отдельным нотам, их артикуляции, динамике и качеству звука.

И тем не менее, несмотря на скрупулёзно проведённые репетиции и педантично нотированную музыку, она никогда не исполнялась так, как написано. «Сан Ра был для меня загадкой», — говорил тромбонист Джулиан Пристер.

> …то есть он что-то писал — всего лишь набросок того, что он на самом деле хочет, а потом проходил целый процесс изменения первоначальной идеи, так что к третьей или четвёртой репетиции между результатом и тем, что было написано на бумаге, не оставалось ничего общего. Всё заносилось в память и начинало расти оттуда, но он не переставал добавлять новые идеи к тому, чем он ежедневно дирижировал. В этом Сан Ра был гений — он как бы одновременно руководил нами и держал нас в темноте.

Однако Сонни объяснил, почему он хотел, чтобы музыканты играли всё по памяти: музыка должна была оставаться открытой.

> …таким образом им приходится полагаться больше на чувства, на интуицию. Им приходится прикладывать больше усилий, сильнее вкладываться в дело. Таким образом даже полностью написанные партитуры звучат как соло. В этом случае в звучании группы не появляется самодовольства. Нечто идеальное — это нечто законченное, а если оно звучит законченно, там не остаётся никакой спонтанности, и тогда это не джаз. Именно так я поддерживаю это чувство свинга — истинное джазовое чувство.

Садясь за новую композицию, он иногда начинал с того, что выдумывал название. Некторые названия стали музыкой, другие остались загадочными пометками на клочках бумаги: «Однажды

он начал говорить о чикагском блюзе», — вспоминал Люшес Рэндолф, — «синеве неба, форме полицейских, форме водителей автобуса. «Я назову это «Земля Синего».» Но пьесу он так и не написал.» Названия должны были служить руководством для музыкантов — т.е. что они должны играть — но он редко подробно объяснял смысл и редко давал музыкантам более подробные указания. «Названия каждой песни и каждого альбома имеют определённый смысл», — говорил Олтон Абрахам, — «это закодированные послания для усовершенствования множества людей на земле. Например, "Call For All Demons" была предупреждением о будущем.» Но часто этого было вполне достаточно. Баритон-саксофонист Дэнни Томпсон сказал, что однажды в Детройте они играли "Sun Procession", в которой была длинная баритонная фраза:

> Я просто чувствовал, как жар поднимается от моих ног к голове. Это было как солнце. В другой раз мы репетировали "Along Came Ra": во всём квартале на пять минут погас свет. Сан Ра сказал: «У вас получилось как надо!»

Тем не менее, иногда он даже не сообщал музыкантам названия пьес, а некоторые пластинки выходили с чёрными центровыми наклейками и без всяких названий. Это была музыка, которую Сонни особенно выделял как «первобытную, естественную, чистую.» В других случаях одно и то же название давалось двум совершенно разным пьесам — например, "Reflections In Blue" 1956 и 1986-го годов, "Hours After" 1958-го и 1986-го, "The Others In Their World" 60-х и конца 70-х. Другие композиции именовались лишь теми датами, когда они были написаны (иногда несколько в один день), как, например, "December 16, 1984A" и "December 16, 1984B"; в его книжке также была целая серия названий типа "No Name #1", "No Name #2" и т.д.

Однако в общем и целом названия пьес Сонни были программными в высоком смысле слова, и его композиции, относившиеся к Египту, Африке и древнему миру, содержали в названиях всевозможные перемены мест (так делал и Дюк Эллингтон в своём «джунглевом» периоде): «Африка», «Эфиопия», «По Тибру», «Древняя Эфиопия», «Анк», «Ахнатон», «Атлантида», «Бимини», «Заря над Израилем», «Египетская фантазия», «Нил», «Нубия», «Берлога Фараона», «До-Египетский Марш», «Пирамиды», «Солнечные лодки», «Космические корабли и солнечные лодки», «Закат на Ниле», «Крошечные пирамиды», и пр. Позже его названия сдвинулись в сторону какого-то

экзотического футуризма: была космическая серия («Космический хаос», «Исследователь космоса», «Космические силы», «Космос Африки», «Прелюдия Космо-подхода», «Космо-Танец», «Космо-Энергия»); серия планет («Блюз на планете Марс», «Земля, первобытная Земля», «Джаз с неизвестной планеты», «Фестиваль на Юпитере», «Нептун», «Следующая остановка Марс», «На Юпитере»); солнечная серия («Дети солнца», «Танцы на солнце», «Взгляни на солнце», «Рассвету», «Солнечный миф», «Солнечная процессия», «Солнечная песня»); серия космического пространства («Небесная любовь», «Небесные царства», «Небесные дороги», «Скопление галактик», «Дальние звёзды», «Дружелюбная галактика»); серия космических путешествий («Приближаются космические корабли», «Рандеву космонавта и астронавта», «Путешествие среди звёзд», «Путешествие за пределы», «Путешествие за пределы звёзд», «Путешествие во внешней тьме»); серия будущего («Будущее», «Музыка из завтрашнего мира», «Новые горизонты», «Где же завтрашний день»). В своей ранней фазе он вёл людей в область, которую Амири Барака называл духовным прошлым; потом он стал стремиться к тому, чтобы вывести их в духовное будущее.

Однако как бы ни заумны были эти названия, в джазе уже существовала чёрная традиция подобных наименований. Самые первые джаз-музыканты часто давали своим пьесам малопонятные или чрезвычайно «местечковые» названия (основанные на именах друзей, местных персонажей, мест, поездов, городов и улиц, модных танцев или непристойных выражениях); к 50-м годам XX века джазовым пьесам стали давать названия, основанные просто на звуках (например, "Klactoveesedtene" — Чарли Паркеру казалось, что это слово звучит «по-шведски»), ритмах ("Let's Call This" Телониуса Монка — здесь первое и третье слова, видимо, обозначали четвертные ноты, а второе — половинную ноту) или изменённых при помощи речи инструментальных фигурах (например, "So What" Майлса Дэвиса с её нисходящей высотой).

Смысл этого был в расширении возможностей, в преодолении границ, навязанных музыкантам обстоятельствами:

> До последнего времени в музыке говорилось лишь о «Милых Сью» и «Мэри Джо» — речь всегда шла о любви. Названия очень редко заходили в другие области — может быть, за исключением блюза. Всегда говорилось об общедоступных человеческих эмоциях — но это было сплошное повторение. Понимаете, людям не давалось никаких других эмоций, хотя у них был широкий спектр

никогда не использованных эмоций и чувств.

Для Сонни в композиции вдохновение никогда не ограничивалось случайностью — хотя бы потому, что он не верил в чистый случай; однако он умело пользовался моментами внезапного вдохновения, создаваемыми совокупностью разнообразных элементов. Так, когда он как-то играл фортепьянное упражнение, ему пришло в голову, что если просто изменить в нём акценты, в вещи может появиться свинг, и она станет чем-то совсем другим. Подобно многим пианистам-композиторам-оркестровщикам, он мыслил оркестровыми понятиями, даже если просто играл на пианино:

> Я всегда думал об оркестре. Я всегда играю оркестром, даже если просто бренчу на пианино. Я делаю эти вещи практически не задумываясь, потому что разум не способен это обработать… Сегодня я что-то мычал себе под нос и анализировал, как я напишу это для группы. Это было воображение. Это были не %, не 4/4, не 5/4. Ни в один из этих размеров оно не ложилось. Это было что-то вроде трёх с половиной. Небольшая задержка, кусочек такта — и это уже нельзя сосчитать, только сыграть.

Замысел композиции мог придти от характерных особенностей какого-нибудь типа клавишных инструментов — челесты, пианино, органа, Соловокса — их звучание создавало некое особое чувство, которое он мог использовать. В этом же духе он поощрял музыкантов, когда те приносили на репетицию самые разные виды инструментов — и если ему это нравилось, он находил им место в своих сочинениях.

> [Когда я сочиняю] я обращаю особое внимание на медные, но могу оркестровать или сочинять для голоса и практически для чего угодно. Организовать всё это — большая работа. Когда мне в голову приходит композиция, то мелодия, гармония и ритм придумываются одновременно. Это значит, что на практике я могу, например, в конце концов отдать музыкальную пьесу барабанщикам — потому что если то, что они играют, мне не нравится, если оно не соответствует тому самому явлению среди «мульти-существ», которые есть во вселенной и у меня в голове, если они играют ритм просто правильно, то нужно быть на правильном тоне или на правильном барабане. Им

> необходимо найти где-то в мире подходящий инструмент. Ничего не получится как надо, пока они не начнут применять этот самый инструмент.

Он начал писать пьесы в том, что он называл «космической тональностью» — тут для «скрепления» композиции применялся гул или ровный тон, т.к. тональности начали исчезать из его музыки — при этом давая музыкантам необычно широкий выбор в импровизации; в других пьесах он достигал того же эффекта, накладывая один аккорд поверх другого. (Трубач Арт Хойл вспоминает, что поговорить об этой технике к Сонни приходил Майлс Дэвис — когда они оба аккомпанировали бывшей вокалистке Стэна Кентона Джерри Уинтерс в чикагском «Бёрдлэнде» в середине 50-х.) Он считал, что все эти технические приёмы берутся из нечеловеческих источников, к которым, наверное, привычны чёрные музыканты:

> Если гармония — это то, чему учат в школах, тогда она не должна ничем отличаться от того, что мы слушали всё это время, но если гармония меняется, а всё остальное должно остаться на месте и всё же подходить к музыке, тогда это значит, что мы имеем очередное послание из другой области, от кого-то ещё. Верховные существа определённо говорят другими гармоническими способами — не такими, как на земле — потому что они говорят о чём-то другом, и нужно противопоставлять аккорд аккорду, мелодию — мелодии, ритм — ритму; если ты делаешь так, ты выражаешь что-то другое.

Время от времени они играли вообще без явной гармонической структуры. Он говорил: «давайте начнём здесь и посмотрим, что получится.» «Ему хотелось, чтобы к написанному добавлялось как можно больше», — говорил барабанщик Джим Хернден, — «он считал, что если ты захочешь, ты сможешь сделать всё, что угодно.»

> Нас не волнует мир. Какая-то другая музыка начиналась в наркотических притонах. Эта музыка начинается по-другому. Она начинается с интеллектуальной точки зрения, с духовной точки зрения. Она развивается без спонсорства какого-нибудь белого человека. Это другая музыка. Я хочу, чтобы таким образом наша собственная музыка очистилась. Мы должны делать это именно так.

Отстранение от белых для Сонни было не простой политикой «Кроу-Джима» или «расизмом наоборот». На Юге он видел, как чёрные группы развивались исключительно в пределах чёрной общины и знал, на что они способны. Но Чикаго не был Бирмингемом, и к началу 50-х большинство чёрных артистов попали под контроль и руководство белых антрепренёров, и исполнительские нормы и культурные ожидания навязывались им извне. При таком развитии чёрные музыканты в худшем случае должны были подчиняться белым стереотипам; в любом случае они должны были соответствовать неким несообразным исполнительским моделям, разработанным в белом сообществе. Практически каждое чёрное нововведение на севере — блюз, джаз, ритм-энд-блюз, романы, мюзиклы, тёмно-чёрно-белые фильмы — в той или иной степени распространялись, управлялись и обсуждались белыми. А повседневное производство чёрных развлечений реализовывалось в условиях расовой тревоги — тут были и споры с владельцами клубов и бухгалтерами, и напряжение в дороге, в гостиницах и переездах, и ссоры в студии. История современной чёрной музыки просто усеяна подобными инцидентами: первый сеанс записи Ареты Фрэнклин в Muscle Shoals был сорван расистскими эпитетами и размахиванием пистолетами; на съёмках сеансов записи Телониуса Монка хорошо видна царящая там атмосфера непонимания и сердитого несогласия; а разнообразные трения во время записи Майлса Дэвиса на Prestige слышны на пластинках в виде едких словесных намёков. Несмотря на гладкую поверхность публичных выступлений, расовая враждебность репетиций и записей передавалась и публике; возможно, она даже воспринималась — сознательно или бессознательно — как подтекст. Выступления чёрных артистов теперь уже нельзя было (если вообще когда-то было можно) рассматривать в отрыве от расовой политики.

> *Когда мы вышли под солнечный свет воскресного дня, разговор как-то перешёл на космические полёты. Билл [Брунзи] и его приятели начали болтать о том, на что могут быть похожи люди на луне. «Ребята», — сказал Билл, — «они, наверное, такие уроды, что если бросить их в Реку Миссисипи, на воде на полгода останется грязная плёнка!» «Правильно», — сказал Сонни Бой*

[Уильямсон], - «у них ноги растут из ушей, а глаза — из пальцев на ногах; их мать разревелась бы, взглянув на них!»

(Алан Ломакс, заметки к альбому Blues In The Mississippi Night, Rykodisc 90155 [1990])

Маленькая Салли Уокер, сидящая в летающей тарелке

(Напев Аркестра в клубе Slug's, около 1967.)

Так что получилось так, что я стал разговаривать на улицах с чёрными людьми — мне казалось, что им это нужно. Никаких белых — я говорил о компьютерах, я говорил о полётах в космос, я говорил о космических кораблях. Я говорил обо всём — о спутниках тоже! — чёрным людям. Один чёрный священник сказал мне: «Слушай, этого ведь нет в Библии.» Я ответил: «Люди полетят на луну и дальше, и меня не волнует, что говорится в Библии — всё будет именно так.» И так и вышло.

(Сан Ра)

Космос: безграничный трёхмерный простор, в котором размещается вся материальная реальность, область вне планеты Земля, место, где находится вся остальная вселенная. Космос был для Сонни ещё одной попыткой «перебазирования», дабы воплотить в себе всё время и природу и избавиться от пределов и ограничений земной жизни. Космическое пространство было для него не пустым, холодным и безжизненным — оно было вместилищем космоса в широком смысле слова, его настоящим домом, великой реальностью, полной потенциала, альтернативных возможностей и надежд. Его чувство космоса было ближе к пониманию XIX века — когда прусский натуралист

Александр фон Гумбольдт объявил космос одним «гармонично устроенным целым», содержащим в себе все предметы творения. Космическое пространство для Сонни имело глубоко личный смысл — это было индивидуальное отражение общей огромной картины; «космос», о котором Уолт Уитмен сказал, что это «существительное женского и мужского рода, личность, чей кругозор или сфера деятельности в конкретной науке включает всё, всю известную вселенную»; часть некого видения, объединявшего науку и искусство, астрономию и поэзию, рациональное и мистическое. На взгляд Уитмена, это была личность,

> Которая верит не только в наш земной шар с его солнцем и луной, но и
>
> В другие земные шары с их собственными солнцами и лунами, Который, строит свой дом не на один день, а на все времена, Видит расы, эры, даты, поколения,
>
> Прошлое, будущее — живущие там, как пространство, единое и неделимое.

Эдгар Аллан По также читал Гумбольдта, и вплёл свои замечания читателя в *Эврику* — он предположил, что Земля отпала от Бога, и сейчас необходимо воссоединение. *Эврика* была большим стихотворением в прозе, тонко замаскированным под научное эссе:

> Теперь понятно, что применяя фразу «Бесконечность Пространства», я не призываю читателя увлечься невозможной идеей *абсолютной* бесконечности. Я говорю просто о *«наибольшем вообразимом протяжении»* пространства — туманной вибрирующей области, то сжимающейся, то расширяющейся в соответствии с нетвёрдой энергией воображения.

Сонни знал произведения По, часто цитировал их, и на репетициях иногда говорил непослушным музыкантам: «Все вы не знаете, а По знает.»

Благодаря собственному вкусу у Сонни появилась странная склонность к другим родственным формам мысли XIX века — разнообразным отраслям «духовной науки», в которых смешивались сведенборгианизм, месмеризм и спиритуализм. В нём есть отголоски Мэри Бейкер Эдди и Христианской Науки (веры в то, что болезни и смерть есть заблуждения, зло — некая странная ошибка, что материальный мир есть иллюзия и что свидетельства наших чувств ведут лишь к смерти), а также

Эммануэля Сведенборга (который считал, что науку и религию не следует противопоставлять друг другу, и что Грехопадение можно превратить в свою противоположность при помощи сочетания воображения и интуиции). Его образ мыслей также напоминает пост-сведенборгианских гармониалистов, заумных христианских провидцев типа вдохновлённого трансом поэта космических путешествий Томаса Лейка Харриса; или Эндрю Джексона Дэвиса, который смешивал вместе науку, месмеризм и христианство в попытке стать одним целым с бесконечностью, вселенной; при помощи божественного транса путешествовать во времени и пространстве; описывать своим последователям жизнь на других планетах. Однако Сонни считал, что его собственные представления не имеют отношения к религии, философии или политике, потому что это была не вера, а некая своеобразная наука.

> [Это] не та наука, которую мы знаем — это другой тип знания. Я искал решения, возвращавшего меня к Египту и вселенной как единому целому. Мне кажется, что музыканты находятся на высшем уровне, но в отличие от учёных, за ними не признают их способностей.

В детстве он следил за подъёмом научной фантастики, читал первые комиксы и видел киносериалы «Бак Роджерс» и «Флэш Гордон»; он изучил их язык и включил его темы и мотивы в свои представления. Даже в более поздние годы он серьёзно, почти профессионально интересовался научно-фантастическими фильмами, хотя в большинстве случаев то, что он видел, приносило ему мучения, а не радость:

> Они делают странные и жуткие фильмы, а я не понимаю, почему космос — это жутко. Я скорее считаю, что люди, снимающие эти фильмы, показывают что-то вроде портрета Земли. Более того — в этих фильмах часто бывает, что людей из космоса, делающих что-нибудь достойное, побеждают земляне. Я верю, что однажды на Землю вторгнутся существа из космоса, и тогда будет необходимо, чтобы они и земляне начали учиться друг у друга — а иначе это выльется в общее уничтожение всех нас.

Для Сонни «наука» представляла собой нечто среднее между научной фантастикой и наукой (или находящееся «по ту сторону» того и другого). Это был скорее мистический процесс, чем метод

рассуждения и набор лабораторных навыков, а также (именно это имеют в виду рэпперы, когда говорят об «отказе от науки») некое тайное или запрещённое знание, способное создавать новые мифы и уничтожать старые, тем самым изменяя наше отношение друг к другу и остальной вселенной. Его мышление зародилось в тот век, когда наука, герметическая философия и магия не были так уж обособлены; кроме того, оно питалось старым афроамериканским пониманием «науки», означавшей магию, основанную на письме — в такую науку могли входить и вызов духов, и сама «чернота».

Понятие «науки» также было важно в учении Нации Ислама, и хотя Сонни не мог согласиться с их выводами, он следил за развитием движения. Он слышал, что сам достопочтенный Фард учил, что вселенная находится под контролем единственного Творца, который в свою очередь доверил дело творения 24-м имамам или учёным — при этом каждому из них было дано 25 тысяч лет на выполнение своей части работы над нашей планетой и прочими. Как раз во время текущего 25-тысячелетнего цикла Якуб, отступник из числа этих учёных, был изгнан на греческий остров Патмос (тот самый Патмос, где Иоанн получил от ангела Книгу Откровений), где, будучи предоставлен своему безумию, создал ублюдочную белую расу, которая освободила мировое зло и в конце концов подчинила себе всё человечество. Но, по словам Фарда, эра белого господства подходит к концу, и он явился на землю, чтобы осуществить надзор за концом света. Этот конец якобы наступит при помощи Материнского Корабля — громадного летательного аппарата, построенного изначальными Чёрными Учёными; именно этот корабль (невидимый для большинства людей) явился пророку Иезекиилю в виде большого колеса в небе. Корабль сам вырабатывает энергию, поглощая земной кислород; он может находиться в космосе до года, он оснащён полутора тысячами колесообразных боевых самолётов, настолько мощных, что они способны перед взрывом глубоко пробуравить землю — что они однажды и сделали, в результате чего на земле появились горы. Теперь корабль будет использован для ликвидации врагов Аллаха.

Сонни читал *Теологию времени* Илайджи Мухаммада, где небытие приравнивалось к черноте, Богу, и тьме — тьме, которая

> … силой черноты говорит о пространстве, производящем жизнь, силой пространства, которая на первый взгляд выглядит ничем, но имеет власть вызывать скрытые в ней объекты на наше обозрение… Тот Самый уже был в темноте, но не мог быть дан нам,

> пока не пришло Время… Если Тот Самый возник из этой Чёрной темноты и привёл Чёрную темноту в движение при помощи силы, которая может использоваться Чёрной темнотой в расчёте Времени, это мудрый Бог.

Он видел, что в некоторых мусульманских учениях научные и математические факты завладевали такой силой, что вырывались из своих оков и приобретали собственную жизнь. Казалось, что числа вырываются из своих границ и образуют некую поэтическую поверхность, свиток, на котором могла бы быть написана навязчивая научная поэзия. Например, Халид Алиф Мухаммад в ответ на учение Достопочтенного Фарда мог написать:

> Один атом Кислорода весит Цифра-точка-21 цифра — в целых числах это будет (0.000000000000000000000) равно 026,57 граммам[10]. Один грамм — это метрическая единица массы и веса, равная 1/1000 килограмма; примерно один кубический сантиметр воды в её предельной плотности. Одна сотая кубического дюйма содержит 200,000,000 атомов. Атмосфера в изначальном языке называется Аль-Джау, она имеет шесть миль высоты, что равняется 31,680 футам или 380,160 дюймам. Аль-Джау покрывает всю Азийю (196,940,000 кв. миль). Следовательно, её извлечённый вес составляет 11,666,666,666,666,666,666 фунтов. Примерно 12 квинтиллионов фунтов. Её состав — 78 % азота, 21 % кислорода, 0,93 % аргона и 0,07 % углекислого газа и прочих незначительных газов.

Подобно проповеднику, вещающему о химической природе тела лишь для того, чтобы продемонстрировать неспособность науки объяснить Человека, Мусульмане заставляли научные факты работать в мистическом процессе, который должен был объединить их верования с окружающим миром и заново определить их место в нём.

Афроамериканцы всегда рассуждали о космологии с первобытной лёгкостью; их дискурс был отдалённым образом основан на африканских представлениях о космосе, сформирован современной наукой и закалён осмотрительным сознанием того, что наука иногда использовалась против них. Например, в афро-баптистском дискурсе, в их гимнах и проповедях, есть сознание и почти реальное представление об их месте в космосе и возможности духовного путешествия в нём. В «Белом летящем в небеса», коммерчески записанной в 1927 г. проповеди

Преподобного Э.У. Никса (баптистского проповедника из Бирмингема) знакомый «поездной» госпел-мотив оборачивается путешествием космического корабля в прекрасно устроенной солнечной системе:

> Выше и выше! И выше!
> Мы пройдём на Второе Небо
> Звёздное большое Небо, и узрим летящие звёзды
> И стремительные метеоры
> А затем пролетим мимо Марса и Меркурия, Юпитера и Венеры,
> Сатурна и Урана, Нептуна с его четырьмя сверкающими лунами.

В пределах этой космологии чёрные свободно уносятся с Юга, из страны, из этого мира. В чёрных космологических взглядах нет обязательной ортодоксии, нет общепринятой астрофизики веры, так что в пределах этой же традиции Джон Джаспер (виргинский проповедник конца XIX в.) мог стать знаменит своей проповедью «Солнце всё же движется» — в ней вера проверялась привлечением Библии для доказательства того, что земля плоская и солнце вращается вокруг неё. Художница-ткачиха Харриет Пауэрс могла украшать свои религиозные передники и лоскутные одеяла двусмысленным астрономическим символизмом. Художник Хьюстон Конуилл создавал карты, на которых Южная Каролина изображалась в виде модели вселенной. Всё это части общей картины чёрного священного космоса, аллегорического видения вселенной — там страннику удобно везде, куда бы он ни направился, в отличие от обречённых скитальцев в бесконечной космологической пустоте некоторых других религий. На эти чёрные представления о космосе вполне можно посмотреть как на часть темы путешествия, экскурсии, исхода или побега, преобладающей в афроамериканских рассказах: там говорится о людях, которые могут улететь обратно в Африку, путешествовать в виде духа, посещать мёртвых и быть посещаемыми мёртвыми; о колесницах и поездах в небо — Подземной Железной Дороге, пароходной линии Маркуса Гарвея, Розе Паркс в автобусе Mobile, о поездках борцов за свободу. Именно этот взгляд на вещи таился — отдалённо, но упорно — за внешним фасадом блюзовых песен, прославляющих технологию движения и путешествия, где поезда, автомобили, самолёты, автобусы, даже трансмиссионные системы (Dynaflow) превозносились как составная часть пост-сельскохозяйственной афроамериканской мобильности в рамках оптимизма в отношении будущего, изложенного в учениях Букера

Т. Уошингтона и *Популярной Науки.*

Сейчас баптистское детство Сонни сплавлялось с прочитанными им книгами теософов, которые также поддерживали древние представления о космосе. Например, аристотелева идея о нескольких хрустальных сферах, окружающих Землю, была подхвачена Гермесом Трисмегистом (он говорил, что есть возможность подняться и пройти через семь сфер, если знать тайное слово, которое умиротворит демонов, управляющих этими сферами — если же ты достигнешь седьмой, огдоадической сферы, твоя душа будет выпущена в бесконечность), передавалась далее неоплатонистами XV и XVI веков, а позднее вошла в учения Блаватской и других «сочувствующих», типа Гурджиева.

Одна из самых причудливых и нечитабельных книг Гурджиева — это *Рассказы Вельзевула своему внуку,* насыщенное неологизмами многоязыковое повествование о Вельзевуле, существе с планеты Каратас, и его путешествиях в космическом корабле по вселенной в компании своего внука Хассейна. Во время их долгого путешествия Вельзевул отвечает на вопросы юноши о космосе — особенно о Земле, которая, как он объясняет, пришла в беспорядок из-за ошибки, сделанной властителями космоса. На протяжении повествования повседневные элементы земной жизни трактуются в ироническом ключе, как будто на взгляд антрополога с Каратаса они представляют собой нечто странное и экзотичное; даже самые фундаментальные модели поведения трактуются в относительных понятиях, как всего лишь некоторые из множества возможных во вселенной. Ученики Гурджиева понимали эту книгу как некий социологический этюд, часть его метода «самовспоминания», посредством которого можно получить возможность наблюдать себя объективно и таким образом пробудиться ото сна, которым поражены люди — рабы привычек. Например, Джин Тумер (который в молодости мечтал о космических путешествиях и делал их наброски), возбуждённый этой книгой, писал в своих комментариях:

> У меня такое чувство, что наша земля, вместо того, чтобы оставаться моей родной планетой — с точки зрения мыслей и ощущений Джина Тумера — станет для меня странной, чужой и далёкой, и в то же самое время я всё сильнее буду чувствовать, что моя родина — это Каратас или Солнце-Абсолют. Это реальность факта, знания, социальной установки, понимания, а не просто пустые фантазии…
>
> Рассмотрим, где живёт это далёкое существо Джин

> Тумер — что он делает, куда он идёт, какими вещами он пользуется и как вообще он живёт. Подобным же образом можно рассмотреть жизнь этих других далёких существ — двуногих, четвероногих, насекомых и т.д. — увидеть их как *удалённых,* далёких от моей родной планеты, друзей, коллег и окружающих предметов. Если я смогу удержаться в этом состоянии, в котором наша Земля — всё, Нью-Йорк, комната Тумера, его друзья в Нью-Йорке — *действительно* представляет собой далёкое место (тогда как Каратас — мой *настоящий* дом), тогда главной особенностью этого состояния будет желание одновременно покинуть это место и тосковать о нём; это будет желание добраться до Каратаса. И в этом смысле это может помочь моему возвращению.

Однако для открытия этого радикального отчуждения некоторым чёрным был вовсе не нужен никакой теософ. Тенор-саксофонист Джонни Гриффин в интервью с барабанщиком Артом Тейлором сказал:

> Главное — я здесь потому, что я чем-то навредил своей планете. На самом деле я не с этой планеты. Я чем-то навредил своей планете и меня послали сюда, чтобы расплатиться с долгом. Мне кажется, что довольно скоро долг будет уплачен, и меня позовут домой, чтобы я мог спокойно отдохнуть.

Когда Тейлор спросил его, серьёзно ли он это говорит, Гриффин ответил:

> Артур, я не могу быть отсюда. Здесь нет любви, а я люблю людей. Я вижу вокруг себя только ненависть… Вот в чём сегодня большой недостаток земли. На этой планете чёрные и белые, нет любви, одна ненависть. Я думал о том, чтобы почитать что-нибудь об анархии, потому что метод правительства — это сплошная «большая дубинка». Эти правительства рисуют границы между людьми, между племенами. Жёлтые против бурых, бурые против чёрных, чёрные против мусульман, мусульмане против христиан, христиане против индуистов. Что же это такое?
>
> Я знаю, что я не с этой планеты; я не могу быть отсюда. Наверное, я из какого-то другого места во вселенной, потому что я совершенно сюда не подхожу. Я не могу ужиться со всем этим.

Джазовый вокалист Король Удовольствие (King Pleasure) в заметках к своему альбому 1960 года *Golden Days* предварил комментарии к песням "Moody's Mood For Love" и "Parker's Mood" объяснением, что когда он был шестилетним ребёнком Кларенсом Биксом в Оукдейле, Теннесси, то однажды проснулся с откровением, что он — «настоящий спаситель вселенной», «маленькое ядро планеты»; при помощи другого похожего откровения он узнал, что ему нужно изменить имя на Король Удовольствие. В нескольких остальных абзацах он обрисовал новую философию — «Планетизм» — в которой

> Пространство совершенно (единое, одинаковое, полное, всеобъемлющее и т.д.).
>
> Пространство — везде (вездесущее).
>
> Пространство — это ядро, вокруг которого собирается вся «материя».
>
> Все вещи происходят из «ничего» (пространства).
>
> Именно эта среда даёт дифференциацию и различие между всеми вещами. Пространство включает в себя все вещи и одновременно противостоит всем вещам. Это отражение (разум, мудрость и т.д.).
>
> ВСЕ вещи существуют, живут и действуют относительно пространства.

Сделав намёк о том, что Бог — это и есть пространство, дальше он ставит вопрос о неизбежности смерти, говорит, что себялюбие есть источник всех болезней и обещает в будущем открыть ещё больше.

Эти рассуждения о науке, пространстве, мистицизме, национальном статусе и духовности сходятся на неком странном перекрёстке, где встречаются пассивность Нового Века, агрессивность научной фантастики, хладнокровие математики, оппозиционность мистицизма и отголоски мифологии Нации Ислама. Кое-кто может назвать это чёрной научной фантастикой, сосредоточенной на взаимодействии тем свободы, апокалипсиса и выживания; или, может быть, «афрофутуризмом», в котором материальная культура афроамериканских народных верований используется как священная технология управления виртуальными реальностями. Настроенные менее благожелательно скажут, что это всего лишь намеренная попытка затуманить и мистифицировать смысл искусства ради управления доступом к публике и продвижения личных карьер. Но тут, безусловно, есть нечто большее, чем личная выгода и секретность.

Процесс художественного творчества предполагает поиск

некой зоны, пространства, в котором можно было бы свободно творить; области, открытой для воображения и откровений. В своём поиске афроамериканские художники обнаруживают, что многие места уже заняты и закрыты для них, а открытые — ограничены, запятнаны, уже истолкованы; например, часто бывает так, что их работа представляется как чисто «социальное» дело, простое «функциональное» или «политическое» искусство. Одно из освобождающих пространств, до сих пор открытых перед ними — это древний Египет, поскольку из-за того, что история древнего мира лишь частично осознана и лишь в общих чертах обрисована, эта область продолжает оставаться открытой. Также из поля зрения афроамериканцев не ускользнула и та лёгкость, с которой учёные распространяли современное расовое мышление на древних, и это даёт им основу для попыток возрождения Египта (причём эти усилия парадоксальным образом воссоединяют их с западными историей и культурой).

Однако Сонни не ограничивался афроцентрической канонической мыслью. Египет — как он выяснил — уже был связан с галактиками благодаря усилиям Эдгара Кейса, Гурджиева и прочих сторонников теософии; в этом они шли по стопам Пифагора и герметиков. Такие исследователи-теоретики космоса, как фон Даникен, предложили и другой вариант контакта между пришельцами и древними египтянами. К началу 70-х народное воображение уже впитало в себя всё это. На обложках альбомов чёрных артистов — особенно Earth Wind & Fire — стало обычным делом изображать древний Египет как технологически развитую цивилизацию с корнями в космосе.

Собственные замечания Сонни относительно его сдвига от Египта к космосу показали, что этот сдвиг был умышленным; он не был — как однажды заметил критик Грег Тейт по поводу некоторых чёрных обозревателей научной фантастики — ошибкой «установки межпланетной телеги впереди египетской лошади»:

> Мне кажется, что человек не достиг предела своих возможностей, потому что ему многое мешало — причём некоторые из препятствий были не только не человеческого происхождения, а даже не относились к нашей планете. Именно поэтому я искал ответов на эти вопросы, я искал решения в древнем Египте — а сейчас ищу ответов во всей вселенной, потому что хочу знать истинный потенциал человека. Я пытаюсь найти другой смысл, другую причину помимо музыки. Вот почему сейчас я интересуюсь потенциалом человечества, но не

> тем, что уже сделано, потому что тогда не остаётся особого места для того, что я сам хочу сделать.

Успех СССР в запуске *Спутника* — первого искусственного спутника Земли — в октябре 1957 г. довёл Соединённые Штаты до пика истерии Холодной Войны и вызвал горячую реакцию — громадные ресурсы были вложены в то, что вскоре стало называться «космической гонкой». И хотя, разумеется, это событие не имело никакого отношения к вопросам социальной справедливости, они произошло всего через несколько дней после того, как губернатор Арканзаса спровоцировал беспорядки, не дав девятерым чёрным школьникам поступить в Центральную Высшую Школу, в результате чего президент Эйзенхауэр был вынужден вызвать туда федеральные войска. Рэй Брэдбери уже наложил расовую напряжённость Америки на тему космоса в одном из рассказов *Марсианских хроник* — «Путь вверх посреди воздуха», в котором все чёрные Земли улетают в ракетах на другую планету. Вскоре после запуска *Спутника* Дюк Эллингтон написал статью под названием «Гонка за космосом» — по какой-то причине она так и не была опубликована. Статья начинается с размышления о творчестве и общих корнях музыки и науки, тем самым отражая тенденцию к признанию таких достижений, как *Спутник* и пирамиды, великими произведениями искусства — несмотря даже на человеческие жертвы, без которых не обошлось их создание. Правда, Эллингтон быстро переходит к настоящему предмету — космосу и расе — и начинает подсчитывать цену расовых предрассудков с точки зрения потери творческой способности, которая в конце концов и не позволила Соединённым Штатам первыми запустить космический спутник земли. В заключение он представляет джаз-оркестры в виде микрокосмических утопий и даёт своё понимание идеи гармонии:

> Итак, таков мой взгляд на космическую гонку. У нас никогда не получится её выиграть, пока мы, американцы, коллективно и индивидуально не обзаведёмся новым звуком. Новым звуком гармонии, братской любви, общего уважения и внимания к человеческому достоинству и человеческой свободе.

Космос и раса продолжали быть связанными в воображении американцев и на протяжении лет эта связь то и дело просачивалась на поверхность. После успешной высадки на Луну *Аполлона 11* Норман Мэйлер в книге *Об огне на Луне* проникся тем, что казалось ему возмущением чёрной Америки программой пилотируемых космических полётов, и в своих фантазиях дошёл

до того, что поскольку в космологии чёрных американцев магия преобладала над технологией, им якобы достался не праздник, а одна лишь горечь. Мэйлер, как и большинство белых американцев, смотрел на космическую программу как на открытие новой границы — Запад теперь уже простирался в небеса. Однако для Сонни технология не была противоположностью магии, и если наступление космического века для него что-то значило, то это был последний шанс добраться Домой, взобраться на высочайшую горную вершину — или же отвлечение от социальных зол Земли. В одном интервью 1968 года Сонни спросили о «космической гонке»; он ответил так:

> Согласно моим исследованиям, правительства этого мира сговорились уничтожить чёрные нации. Речь идёт о Европе, Азии, и особенно Эфиопии, Индии и Южной Африке. Все прочие нации помогали это сделать: некоторые просто тем, что оставались в стороне и ничего не делали. Следствием этого стало то, что сейчас существует отдельная разновидность человека — американский чёрный человек. Должен сказать, что он не принадлежит этой Земле. Некоторые представители этой разновидности ассимилировались с белой расой или прикинулись, что ассимилировались. Их можно назвать земными людьми — с той точки зрения, что они отдали всё в обмен на материальные удобства. Однако здесь, в Америке, есть также такие чёрные люди, которые не поступились ничем, которые не смогли ничем поступиться, потому что они живут в гармонии с Творцом космоса. И они всегда будут источником проблем для всех наций на этой планете, потому что у них нет другого правителя, кроме Творца космоса, и они верны одному ему. Библия также об этом говорит. Они — единственные люди, которые держатся особняком. Никто не может сказать, что Израиль — это эти люди, потому что Израиль считается одной из наций этого мира (по крайней мере, в Организации Объединённых Наций), а американские чёрные — нет.

Тут, как и в прочих высказываниях Сонни, космос был метафорой изгнания и нахождения новой земли, утверждения «внешнего» как истинно своего, связи пересмотренного и исправленного прошлого с неким желанным будущим. Кроме того, это была метафора, переоценивающая господствующие понятия таким образом, что они становятся отклонениями, позицией меньшинства — в то время как понятия отверженных,

находящихся «по ту сторону», на краю, становятся стандартом.

После первого выступления Аркестра на Западном побережье рецензент Джо Гонсалвес поделился с читателями своим пониманием «космоса» Сонни:

> Это мы в открытом пространстве, усталые, сидящие с картами Вселенной в руках, не знающие, где мы находимся, но уверенные, что попали туда, куда нужно. Это строительство пирамид, сотворение мира, ревизия Вселенной. Но все эти слова мало что значат, потому что это идёт по ту сторону границ из колючей проволоки, гетто, раздутых категорий, всех подобных вещей. Это внешний космос. Он выходит за пределы сцены. Проникает в тебя. Эти музыканты-близнецы. Музыканты. Космические музыканты. Космики. Создатели космоса. Для нас:
>
> Чего у нас так долго не было — так это космоса, открытого космоса. И вообще никакого пространства. Мы были плотно сжаты. От рабства до лачуг, от лачуг до многоквартирных домов. Нет места для движений. Нет места для настоящего функционирования. Сан Ра и компания провозглашают Грядущий Космос, Свободу — двигаться, вновь жить по своим правилам. Расширение.
>
> Язык будущего — это язык заказа. Мы получаем по сути дела то, что заказываем и заказываем, в принципе, то, что получаем — и будущее должно быть встроено в сегодняшний день так же, как история. Когда мы слышим от брата: «Негр никогда не *был* дерьмом, негр никогда *не будет* дерьмом», мы понимаем, что он ничего не знает о своём прошлом, а если нет прошлого, то нет и будущего. Сан Ра — это будущее / ДРУГОЕ / грядущее. Живое дыхание завтрашнего дня. Процесс Подготовки.

Космос был метафорой, которую Сонни мог выразить словами или музыкой. «Сонни не нравилось, когда его причисляли к «авангарду»», — говорил Томми Хантер. «Он считал группу «космическим оркестром»; космос был тут центральной идеей. Он начал с той мысли, что земля путешествует в космосе, значит, наша планета — всё равно что космический корабль. В мыслях ему рисовался оркестр, вместе путешествующий в пространстве… И действительно — ведь каждый может путешествовать в пространстве в мечтах и в воображении.» Сонни обратился к такой мечте в песне "Imagination":

> Воображение — это волшебный ковёр / На котором мы

можем лететь
В дальние страны и края / И даже зайти за Луну,
Дойти до любой планеты в небе / Если мы появились здесь ниоткуда,
Почему мы не можем отправиться куда-нибудь туда?

«Космос был средой Сонни, так что это была космическая музыка», — вспоминает трубач Фил Кокран. «Всего несколько модальных штук. По большей части это был «вертикальный звук». Весь вопрос был в твоём умонастроении. Ты должен был мыслить космическими категориями. Должен был уметь простирать свою мысль за пределы земной плоскости… У нас не было никаких готовых моделей, так что приходилось создавать свой собственный язык. Он основывался на звуке. Это было не то, что можно было подхватить и физически обработать. *Космос — это место,* и нужно было думать по-космически, заходить за пределы земной плоскости — именно поэтому все были настроены столь творчески.»

Однажды вечером много лет спустя Аркестр прибыл в бар, в котором они никогда не играли, и обнаружили, что на крошечной эстраде может уместиться лишь фортепьянное трио. Когда барабанщик Крейг Хэйнс пожаловался, что ему негде поставить барабаны, Сонни укоризненно заметил ему: «Запомни, это *пространственный* аркестр.»

ИСКУССТВО РАДИ ИСКУССТВА

В 1954 г. Сонни начал организовывать новую группу — октет; он говорил, что этот ансамбль будет совсем другим. Он сказал музыкантам, что эта группа не будет зарабатывать никаких денег; что им, может быть, придётся репетировать пять (а возможно, и десять) лет, прежде чем они будут готовы для выступления перед публикой; так что если кто-то хочет стать членом этого состава, он должен зарабатывать на жизнь игрой в других группах. Подобно Ною космического века, он сказал, что хочет, чтобы они помогли ему подготовиться к грядущему.

> На планете есть много разных музыкантов-экспериментаторов — особенно белых музыкантов, пытающихся что-то сделать, чтобы как-то изменить свою расу; они знают, что если они не изменятся, с ними что-то произойдёт… В чёрной расе всё было не так. Музыканты не замышляли никаких перемен для своих братьев по расе. Я посвятил свой так называемый «срок жизни» именно этому, потому что знал, что это понадобится.

Им нужно было посвятить себя спасению всей планеты, держась ближе к своим родным людям и избегая социальных развлечений. Они должны были стать тем, что музыканты называют репетиционной группой, академическим ансамблем искусства ради искусства. Только такой подход мог быть искусством ради Творца.

> Так мы и сделали. Потом на наши репетиции стали приходить какие-то певцы и эстрадники, и один парень из них сказал: «Эта группа слишком хороша, чтобы играть ни для кого. Такая группа должна быть в Бёрдлэнде.» А это был такой чикагский клуб. Он пошёл и устроил для нас прослушивание. Так как нам не нужна была тамошняя работа, мы играли самые заумные вещи, какие только у нас были. Владелец клуба [Кадиллак Боб] послушал и сказал: «Сыграйте этот номер ещё раз.» Мы сыграли, и он нас нанял.
>
> Мои надежды рухнули. У меня в голове были эти десять лет репетиций, но группа хотела работать. Так что мы два года постоянно играли в Бёрдлэнде. Один раз произошли кое-какие неприятности: что-то не

понравилось нью-йоркскому Бёрдлэнду — он собирался подать на наш клуб в суд. Тогда я посоветовал владельцу клуба поменять имя на Бадлэнд[11].Он так и сделал, и мы продолжали играть. Наверху располагался Pershing Lounge, и к тому времени, как мы решили уехать из Чикаго, мы успели поиграть и там.

Более года октет Сонни играл от пяти до семи вечеров в неделю в Бёрдлэнде/Бадлэнде (некоторое время в 1956 г. у клуба вообще не было названия), а в следующем году продолжал выступать на ночных джаз-сешнах по понедельникам. В Бадлэнде практиковались ревю по типу Лас-Вегаса, поэтому группа должна была аккомпанировать разным исполнителям, выступавшим в них — таким, как Делла Риз, 5 Echoes, Лоуэлл Фалсон, Лорес Александриа, Дакота Стейтон, Джонни Гитара Уотсон, The Sweet Teens и многим другим блюзовым певцам, комикам и танцорам. Появление в начале 50-х танца мамбо запустило целую серию латинских танцевальных «лихорадок», которые начинались ежегодно в одно и то же время — так что несколько вечеров в неделю группа играла для танцоров, которые демонстрировали движения таких танцев, как румба, мамбо, меренгей, ча-ча, после чего обучали им публику.

Именно в этом клубе группа Сонни начала носить разнообразные униформы (среди них была такая, что включала зелёные спортивные рубашки, штаны цвета ржавчины и красные фески — такие носили чёрные религиозные секты типа Мавров, и даже какое-то время Нация Ислама). Как раз эта униформа была на них в тот вечер в клубе, когда в публике появились трое неизвестных мужчин, внимательно наблюдавших за группой; в перерыве они подошли к эстраде и, не представившись, внушительно посоветовали им больше никогда не носить фесок.

Если бы вы забрели в клуб, где в середине 50-х играл Сонни, то, наверное, первое, что бы вы заметили, были барабанщики: их было двое, трое, вообще столько, сколько он мог найти (однажды он привёл в Jazz Showcase группу с пятью барабанщиками). Он хотел, чтобы в оркестре было как можно больше разных ударных инструментов, так что их приходилось разделять между барабанщиками: там были колокола, тимбалес, конги, литавры, а кроме того, ритмические инструменты распределялись среди духовиков. Хотя барабанные партии иногда писались на бумаге, многое из того, что они играли, запоминалось во время репетиций. Он объяснял барабанщикам «каждую долю, все нюансы и прочее. Они играли именно то, что хотел от них я.» Ему был нужен своеобразный ритмический почерк оркестра, но Томми

Хантер считал, что Сонни использовал так много барабанов ещё и для того, чтобы скрыть слабости отдельных музыкантов. «Так как ему был нужен биг-бэнд, иногда приходилось принимать музыкантов, у которых не было некоторых базовых навыков, и ему нужно было как-то это обойти.»

Задолго до минимализма «Сонни давал своим барабанщикам долгие сольные партии», — говорил Люшес Рэндолф, — «а иногда просил их играть одно и то же снова и снова — до тех пор, пока в этом не начинало слышаться что-то другое. Его спрашивали: «Сколько это будет ещё продолжаться?», а Сонни отвечал: «Я пытаюсь донести до вас нечто другое… то есть, если каждый день есть персиковый пирог, [рано или поздно] его вкус станет походить на что-то ещё.»»

Сонни говорил Хантеру, что ему нужен от барабанщиков «пародийный звук», «звук Кэлумет-Сити», чувственный ритм, исполняемый в основном на малом барабане, а не на тарелках. Однако когда в группу был взят барабанщиком уроженец Миссисипи Элвин Филдер, Сонни сказал ему, что нужен «барабанщик с Миссисипи с чувством Миссисипи.» Филдеру это показалось странным — он как раз работал над тем, чтобы его игра стала звучать по-нью-йоркски. «Сонни хотел, чтобы барабанщики играли нескованно, чтобы музыка лилась сквозь нас, но я бы не сказал, что мы были так уж нескованны… Он искал какой-то другой тип ритма… Когда позже, в 60-х, я услышал игру Бивера Харриса с Арчи Шеппом, я наконец понял, чего Сонни хотел от своих барабанщиков и что это значило — играть нескованно.»

Люшес Рэндолф говорил, что на типичном выступлении конца 50-х они в основном играли композиции Сонни; там могли быть какие-нибудь классические свинг-мелодии, которые Сонни транскрибировал с пластинок Джимми Лансфорда, Флетчера Хендерсона или Дюка Эллингтона; они также могли играть аранжировки, написанные членами группы — особенно Ричардом Эвансом, Пэтом Патриком и Джулианом Пристером. Когда же они всё-таки играли стандартные поп-песни, эти песни выполняли роль перерыва, *антракта,* «чтобы облегчить людям мозги, чтобы они могли сходить выпить или в туалет; однако стандарты игрались совсем не так, как надо — т.е. не на тех аккордах, к которым привыкли музыканты.» Сонни считал, что он уже дошёл до точки, когда смог бы даже улучшить исполнения великих свинг-оркестров. Однако он зашёл уже дальше: однажды, когда в Королевском Театре играл оркестр Каунта Бейси, Сонни попросили написать для него какую-то аранжировку для аккомпанемента танцорам — он написал обработку "Speak Low"

Курта Вайля. Позже Джон Гилмор говорил, что «Бейси пришлось отложить её в сторону… Он просто не мог её сыграть из-за композиционной манеры… Она была простая, ничего сложного. Но для них то, как она была написана… Они просто не могли её сыграть.»

Представления Аркестра становились всё более «физическими» и синтетическими — но это была не просто обычная хореография свинг-оркестра, не простое покачивание взад-вперёд и размахивание дудками:

> Сан Ра проходил через определённую перемену: мы начали прыгать… не просто как марионетки, вверх-вниз; это должно было происходить в конкретном месте… Похоже, для Сан Ра это имело некое особое значение. Мы начали носить тюбетейки со светящимися пропеллерами. На нём самом была космическая шляпа с огоньком… И [мы] маршировали и танцевали сквозь публику — какой-то такой космический парад.
>
> Где-нибудь в середине вечера он начинал чудить. Он брал куски следующей вещи в правую или левую руку (при этом группа всё еще играла предыдущую вещь). Мы делали космические распевы — типа «Мы движемся по космическим путям», выкрикивали что-нибудь вроде «Сходи, сходи!» или «Какая остановка?» «Где?» «На Венере!»

Они прыгали вверх-вниз на протяжении 16-ти тактов, но не слишком далеко удаляясь от стоек, потому что «трудно было читать ноты. В тех забегаловках, где мы играли, было плохое освещение.»

Выступления становились всё более сложными, и Сонни пришлось разработать новые средства для общения с оркестром, чтобы сообщать им, что играть дальше. Дело было не просто в распознавании вещей — теперь для каждой вещи у него был какой-нибудь свой «фон», он делал выбор прямо на месте, и группа должна была это уловить. Иногда они играли пяти- или десятиминутную пьесу, имея всего две страницы музыки — всё остальное развитие управлялось сигналами рук. Он также поощрял группу реагировать на происходящее не только музыкально, но и вербально — выкрикивать знаки одобрения и не скрывать своего удовольствия от услышанного («Здесь не надо быть просто джентльменами»). Как он рассказал в одном интервью, его схема этих выступлений приобрела диалоговый характер:

Когда мы играем концерты, мои музыканты никогда не знают, где я собираюсь остановиться и когда они пойдут домой. Это похоже на разговор на важную тему: когда ты чувствуешь, что действительно что-то выразил, тебе не хочется ничего добавлять. В других случаях необходимо продолжать объяснять. Так что иногда во время исполнения бывает, что я говорю всё, что хочу сказать, музыкантам больше нечего делать, и я просто останавливаюсь. После чего отправляюсь в другом направлении. В другие разы они чувствуют, что я надеюсь получить. Иногда я каким-нибудь образом подаю им сигнал. В других случаях мне хватает просто взглянуть на них, и они перестраиваются.

Иногда они останавливаются не там, где надо — тогда я просто поворачиваю и иду в другом направлении, и всё идёт очень хорошо. Это не совсем то, чего бы мне хотелось, но единство музыки сохраняется. Мы просто поменяли курс.

Каждый вечер я, так сказать, движусь вместе с космосом. Это похоже на чтение газеты; где-то в мире и где-то во вселенной что-то происходит, и я рисую картину того, что чувствую в природе и во вселенной. И что бы это ни было, именно об этом мы и говорим, потому что на самом деле у нас разговор. Я что-нибудь играю, они это слышат; потом, скажем, Джон хочет что-то сказать — и он говорит минут пятнадцать, пока все мы слушаем. Потом кто-то другой. Если я чувствую, что у кого-то есть что сказать, тогда он говорит свои пятнадцать минут, а все мы слушаем. Потом опять кто-то другой. Если у меня появляется чувство, что у кого-то есть что сказать, я просто указываю на него и смотрю, что из этого выходит. Совсем как учитель перед классом. Ты говоришь, тебе задают вопросы. На самом деле наша работа похожа скорее на это, чем на музыку как таковую.

Потом происходит что-то удивляющее меня. Например — у Маршалла [Аллена] есть большой барабан, и вдруг он начал стучать по нему в каком-то номере, где ему не положено было этого делать. Сначала было похоже на то, что все играемые нами ритмы от этого развалятся, но они не развалились. Это хорошо звучало, и он продолжал стучать по этому барабану. Мне кажется, этим он хотел сильнее вовлечь в действие Клиффорда Джарвиса [барабанщика] — а может быть, смутить его.

Публика, с его точки зрения, также была составной частью этого диалога:

> Заходя в зал, я всегда знаю, что там будет, но это также зависит и от сидящих там людей. Каждый раз, когда заходит кто-то ещё, я что-то меняю — меняю направления. Потому что публика — тоже часть музыки; если кто-то заходит, меняется акустика. Музыка обходит вокруг этого человека, возвращается, и я это слышу. Играя в пустом зале, нужно иметь другие аранжировки и другую постановку по сравнению с залом, полным людей.

Когда же они записывались, звукорежиссёр тоже становился частью выступления:

> То, что я играю, зависит от его технических способностей. Например, когда мы записывались для ESP, оказалось, что Дик Олдерсон хороший специалист и кроме того, любитель авангардной музыки. Ему нравится делать вещи, от которых музыка начинает звучать по-настоящему, которые лучше передают её смысл. В этом он очень точен, и значит, у нас была публика. Если бы там был другой техник, которому бы не нравилась такая музыка, мне бы пришлось играть что-то другое… Если я слушаю первую часть ленты, я знаю, какой курс нужно взять. Я знаю, в каком он настроении, как он будет нажимать кнопки и т.д. И тогда я непременно делаю так, чтобы независимо от того, что он делает, музыка прошла через одно из этих измерений. Если не получится в задуманном измерении, получится в другом. И это дойдёт до некоторых людей; возможно, не до многих, но всё, что мы делаем, происходит в сфере медленного движения. Если не сможем добраться до них в этом году, доберёмся в следующем.

И в студии, и в клубе он стремился к спонтанности, и почти всегда использовал первый дубль пьесы: «Первый дубль — это чистое самовыражение, а второй — лишь имитация самовыражения.» С этим соглашались многие музыканты, но лишь некоторые шли на риск выпуска несовершенного дубля ради того, чтобы запечатлеть свежесть первого исполнения.

Когда в 1955 г. Сонни услышал, что в местном музыкальном магазине демонстрируется электрическое пианино, он купил один из первых экземпляров — ведь это был именно тот

инструмент, который он рисовал в своём воображении много лет назад в Бирмингеме. Теперь на афишах клуба они назывались «Сан Ра, его Электрическое Пианино и Группа». Он и Рэй Чарльз стали первыми музыкантами, записавшими электронное пианино на пластинку: «Мне нравился Wurlitzer, потому что у него был нежный, лиричный звук — из за язычков в нём. Мне казалось, что у него звук гитары или лютни.» Годом раньше было объявлено о выпуске «Хаммонда B-3», одного из первых качественных портативных электроорганов, и он почти сразу нашёл своё место в выходящих на улицу церквях и местных барах. Другие компании поспешили выпустить свои модели, и Сонни купил новый портативный орган Wurlitzer, чтобы расширить свою палитру электронных звуков.

Он договаривался о выступлениях во многих маленьких клубах (типа Rhumboogie), некоторых больших (Parkway Ballroom) или аккомпанировал театрализованным представлениям в Гранд-Террас в октябре и ноябре 1955 г. Группа репетировала везде, где только можно — дома у Пэта Патрика, в клубе Circle, а также маленькими составами (или поодиночке) в квартире Сонни. Хотя сейчас работы было уже не так мало, иногда они брали ангажементы на основе весьма неверных договорённостей. Однажды они одиннадцать недель играли в одном клубе, а когда его владелец не оправдал ожиданий, получили плату только за семь. Бывало и так, что выступления вообще оказывались бесплатными. В конце 1955 г. один промоутер предложил им рождественское выступление с перспективой дальнейшего турне по Европе. Сонни и Абрахам собрали тщательно продуманное шоу с танцорами и певцами и потратили несколько недель на репетиции. Когда подошёл срок выступления, ангажемент лопнул и они остались на Рождество без денег.

На протяжении первой трети 1956 г. оркестр Сонни продолжал работать в Бёрдлэнде; они закончили своё пребывание там в марте, открывая выступления для новой группы Майлса Дэвиса, в которой участвовал Джон Колтрейн. Пэт Патрик уговаривал Колтрейна познакомиться с Сонни и дал ему экземпляр листовки «Соларистические заповеди». В июле следующего года они познакомились и проговорили четыре часа; в дальнейшем, когда Колтрейн оказывался в Чикаго, они опять встречались и говорили о том, как бы им поиграть вместе.

Несмотря на то, что Сонни критиковал обычай играть для белых, летом 1956 г. он взялся работать в квинтете с Хойлом, Гилмором, Спроулсом и Кокраном в Компас-Театре; они делали чередующиеся 30-40-минутные программы с актёрами. Compass Players представляли собой импровизационную группу из шести

актёров (в том числе Майк Николс, Элейн Мэй и Шелли Берман), образовавшуюся в прошлом году и выступавшую в баре неподалёку от Чикагского университета. В мае они только что переместились в клуб Argo Off-Beat Room на Северном Бродвее на Северной стороне Чикаго — как раз тогда группа Сонни была привлечена для замены пианиста Билла Матье, который стал аранжировщиком в оркестре Стэна Кентона. Теперь Сонни не только играл для белой публики — он впервые в жизни работал без ограничений ночных клубов и стриптиз-баров, и был свободен от требований чисто функциональной музыки. Актёры в Компасе исполняли довольно сложный материал — например, пародии на оперы Джиан Карло Менотти или версию *Гамлета,* поставленную в гастрономическом магазине («Миссис Розенкранц и миссис Гильденстерн, *их* сыновья так не играют»); там было много импровизаций и риска. Вечернее возбуждение, вызванное игрой актёров, вдохновило Сонни на мысли о повышении уровня коллективной импровизации в своих композициях. Когда через много лет его спросили об этой перемене в его музыке, он сказал: «Иногда мы делаем такое.»

> Я играю на пианино и задаю во вступлении общий дух и чувство, после чего играет Аркестр. Получается законченная пьеса — так, как если бы я написал её. Но я могу получить такой результат лишь потому, что мои музыканты играли со мной девять лет. Они чувствуют, что я хочу от них услышать.

Слухи о них начали проникать за пределы Южной стороны; последовали ангажементы в Северо-Западном университете и в Мэндел-Холле в университете Чикаго. Однако главной работой Аркестра оставалось чёрное сообщество. Воскресными днями они играли в Робертс-Лаундже, где их спонсором был большой общественный клуб The Rounders («Тунеядцы», их девизом было «Мещане не допускаются»). И хотя это была музыка для танцев, The Rounders были прогрессивной группой, и Сонни играл у них некоторые из самых своих новаторских композиций. О концертах не было объявлений, но публика, которую привлекали к себе «Тунеядцы», была многочисленной и восприимчивой. Группа также находила себе работу в таких местах, как Workers Hall, Kitty Kat Club, Saurer's on E. 23rd & Wabash, Strand Hall, CC Club on South Cody, Appomattox Club, Palladium, Mystic Ballroom и Princeton Hall.

Возможно, нервная энергия бибопа в середине 40-х была скандальным явлением, но вскоре из-за неё свинг начал казаться усталой довоенной симметричной плохо замаскированной формой поп-музыки, внезапно представшей во всём своём

убожестве. Но по мнению Сонни боп также был ограниченной формой, всего лишь очередным стилем, притом целившимся слишком низко; и несмотря на все перемены в облике бопперов, — теперь они были революционерами и *художниками* — невозможно было скрыть их ограниченность как композиторов. После того, как были рассчитаны все их гармонические хитрости, разгаданы их инструментальная пиротехника и ловкие полиритмы, они стали казаться ему не композиторами, а ревизионистами поп-песни, а их формула «мелодия-вариация-мелодия» в любом случае была более приземлённой, чем разработки их свинг-предшественников. Именно эти ограничения привели Чарли Паркера к желанию учиться у Эдгара Вареза, а Диззи Гиллеспи — к набору целого штата аранжировщиков для создания музыкальных структур, которые должны были воодушевить его музыку.

Однако хотя Сонни пренебрежительно относился к творческому вкладу бопперов, считая его просто продуктом своего времени и следовательно, подверженным моментальному старению, его взгляд не был горьким разочарованием профессионала свинг-оркестра, наблюдающего, как его эпоху вычёркивают из истории юные узурпаторы. Он знал, как использовать правила бибопа, и эффективно использовал их — кое-какие его записи конца 50-х вполне можно уподобить усилиям Тэдда Дэмерона оркестровать боп-линии для биг-бэндов. Он ценил способы, при помощи которых Телониус Монк строго исследовал джазовые материалы и создавал композиции, в которых и свинг, и бибоп казались весьма странной музыкой. Но основой его музыкальных грёз были "Soft Winds", "Moonrise On The Lowlands" и "Shanghai Shuffle" Флетчера Хендерсона или "Dust In The Desert", "Pyramid", "Moon Mist", "Perfume Suite" и "Magenta Haze" Дюка Эллингтона — эти пьесы перемещали танцоров и слушателей в другие эпохи и культуры в пределах афро-модернистского мира. Однако Сонни думал о музыке с точки зрения ещё более масштабных намерений — эта музыка должна была иметь силу изменить слушателя при помощи мифа и фольклора.

По сути дела, он был романтиком в точном смысле слова — человеком, верящим в то, что музыку нужно сочинять и играть, «добавляя к красоте странности». Цель Вагнера — преобразовать все искусства в ритуал ради спасения человечества — очаровывала его; не менее дорог ему был и Чайковский, у которого масштабные программные идеи сочетались со страстью к красивым мелодиям. Но более всего его его привлекали такие композиторы, балансирующие между романтизмом и

модернизмом, как Скрябин — он довёл идеи Вагнера до точки разлома, поставив цвет, каббалистику и восточную мудрость на службу моментального и радикального разрушения сознания повседневного мира; или Дебюсси, потрясением приведённый к просвещению на основе мистицизма и музыки Бали и Вьетнама, слышавший всю музыкальную историю Европы так, как будто она находилась под водой. На этой палитре бибоповые перепалки выглядели всего лишь неким местным колоритом.

Послевоенные джазовые биг-бэнды мало интересовали Сонни, поскольку в своём большинстве они либо заново перерабатывали свои старые успехи, либо выдвигали вперёд певцов, либо пытались втиснуть новаторство Чарли Паркера и Диззи Гиллеспи в старые формулы. Сейчас он слушал вдохновлённую Голливудом музыку таких людей, как Дэвид Роуз (чьи сочные, массивные струнные аранжировки можно было слышать в качестве заставок в нескольких популярных радиопрограммах); Уолтер Шуманн (который внёс в поп-песни классические хоральные методы); ему нравились экзотические приёмы таких людей, как Мартин Денни (он записывался в Гонолулу под Алюминиевым Куполом Генри Кайзера под аккомпанемент шумов, издаваемых животными, естественных акустических задержек и реверберации), но больше всего его привлекали аранжировки Леса Бэкстера — главной фигуры жанра, который позже будет назван «музыкой настроения».

Бэкстер был биг-бэндовым саксофонистом и певцом, разработавшим в конце 40-х — начале 50-х некий пост-свинговый стиль, отличающийся эффектным оркестровым письмом, множеством литавр и ручных барабанов, акробатическими скрипичными линиями, наполненный арфами, флейтами, маримбами, челестами, латинскими ритмами, криками животных, хоровыми стонами и яркими певцами; таким образом создавались воображаемые звуковые пейзажи, ощущение от которых усугублялось такими названиями, как «Субботний вечер на Сатурне», «Атлантида», «Вуду-грёзы» и «Пирамида Солнца». Сонни впервые услышал Бэкстера на *Perfume Set To Music* (1946) и *Music Out Of The Moon* (1947), двух альбомах, основанных на мелодиях терменвокса в исполнении д-ра Сэмюэла Хоффмана, лос-анджелесского ортопеда, игравшего на саундтреках к фильмам *Spellbound* и *The Lost Weekend.* В дальнейшем Бэкстер делал пластинки, прославлявшие ацтеков **(The** *Sacred Idol,* 1959), Южную Азию *(Ports Of Pleasure,* 1957), Африку и Ближний Восток *(Tamboo!* 1955) и карибские страны *(Caribbean Moonlight,* 1956) — на них на всех повсеместно использовались латинские ритмы, как и на двух его биг-бэндовых пластинках, *African Jazz* (1958) и

Jungle Jazz (1959). Хотя последующие поколения воспринимали эту музыку чисто утилитарно (и слышали в ней звуки кондиционеров воздуха и позвякивание льда в коктейль-шейкерах), для Сонни она была полна воображения и внушения и свободна от материальных ограничений. Его гений состоял в том, чтобы взять в качестве сырья то, что в 50-е считалось всеми «лёгкой музыкой» и превратить её в то, что в 60-е одни стали называть «музыкой Третьего Мира», а другие — «музыкой для нелёгкого прослушивания».

САТУРН-ИССЛЕДОВАНИЯ

Музыка, которую писал Сонни, становилась всё более дикой, и музыкантов удивляло то, что они слышали. Каждая репетиция была откровением. В ансамбле рождались звуки, которых не играл больше никто. Одна из принесённых им пьес показалась музыкантам звуковой картинкой детей на игровой площадке — говорили, что в ней можно было услышать голоса с качелей и из песочницы. На выступлениях и репетициях магнитофоном часто управлял Олтон Абрахам; иногда он присылал вместо себя профессионала. Куча плёнок всё увеличивалась, и Абрахаму пришла мысль, что им нужно выпускать пластинки, а по сути дела — завести свою компанию грамзаписи. У всех на уме был недавний успех Vee-Jay Records, чикагской компании под руководством чёрных — в особенности потому, что в штатном оркестре Vee-Jay играли многие бывшие музыканты Сонни: Вернель Фурнье, Ред Холлоуэй, Вон Фримен и Ол Смит, который вдобавок стал музыкальным директором компании. Итак, Сонни с Абрахамом остановились на названии, отражавшем серьёзность их намерений — El Saturn Research — и в 1956 г. зарегистрировали его как компанию грамзаписи в Союзе Музыкантов; первыми пластинками фирмы стали две сорокапятки, сделанные на основе недавних записей вокальной группы The Cosmic Rays. Владение своей собственной компанией казалось Сонни необходимостью, потому что «я не хотел переживать весь этот голод на чердаке и все прочие глупости… я хотел обойти эти конкретные травмы, которые возлагаются на артистов сегодня.» Но мысль о том, что любой музыкант — чёрный или белый — сможет одновременно и делать, и продавать свои записи, была столь смелой и беспрецедентной, что в музыкальном бизнесе это можно было назвать просто геройством.

После этого Абрахам и Сонни арендовали чикагскую студию RCA и начали работать над тремя сорокапятками под именем Le Sun Ra: "Medicine For A Nightmare/Urnack", "A Call For All Demons"/"Demon's Lullaby" и "Saturn/Supersonic Jazz". Все шесть композиций имеют некое фамильное сходство с музыкой той эпохи — резкие пост-боповые мазки, фанк-жесты, латинская аффектация. Однако за исключением "Urnack" (написанной и аранжированной тромбонистом Джулианом Пристером), ни одну из этих вещей нельзя легко втиснуть в формы тех времён. Присутствие электрического баса, акустического и электропианино, перемежающихся в пределах одного соло; пробуждающие непосредственную реакцию мелодии, однако

децентрованные при помощи неожиданных акцентов и интервалов; свинг с необычно тяжёлым ритмом, созданным литаврами — все эти характеристики казались чуждыми и свингу, и бибопу, и новой, более «душевной» и резкой музыке, которую кое-кто уже начинал называть хард-бопом.

Следующий записанный ими сингл, "Super Blonde/Soft Talk", стал частью их будущей первой долгоиграющей пластинки на «Сатурне» — *Super-Sonic Jazz*. На её обложке горела клавиатура бледно-красного пианино, из-под клавиш вырывались дым и огонь, а на заднем плане, как две горы, вздымались две рояльные крышки, как бы вызывая на себя молнию из бледно-жёлтого неба. Из висящего в небе конга-барабана гремел гром, а его бока были разрисованы древними дагомейскими росписями.

На этой же пластинке были вещи "India" и двухчастная "Sunology" — отдельные части более масштабной написанной Сонни сюиты. "India" была построена на одном аккорде и загружена перкуссией; "Sunology" Сонни вполне справедливо называл «некой новой разновидностью блюза». Некоторые названия представляют собой игру слов: "Sunology" = "Sun-knowledge-y", а "Kingdom Of Not" — это «пьеса», (писал он в комментариях на обложке) «которая вызывает в воображении не образ бывшего королевства, а образ королевства, которое, несмотря на своё несуществование, всё равно существует.» Как видно по некоторым названиям, Чикаго также был источником вдохновения, однако эта связь не была простой и непосредственной. Например, пьеса "El Is The Sound Of Joy" написана в честь ханаанского Бога, однако наводит на мысль о записи Флетчера Хендерсона "Hotter Than 'Ell" (1934), а также является хвалебной песнью в честь железнодорожных линий, которыми пронизан весь Чикаго. Это была часть "Chicago Suite", так полностью и не записанной; туда также входили пьесы "Springtime In Chicago" и "Street Named Hell". На "Springtime In Chicago" Сонни играл на пианино настолько расстроенном, что оно звучало как «подготовленное», т.е. модифицированное для перкуссивных эффектов. А электронная задержка на этой пьесе была установлена настолько мощно, что музыка реверберирует, как ямайский даб, который можно было услышать только начиная с 60-х годов.

Первую рецензию на музыку Сонни написал в джазовом журнале Down Beat критик Дон Голд. Поставив альбому три звезды из возможных пяти, Голд писал, что *Super-Sonic Jazz* «представляет собой эклектичный изгиб чикагского джаз-культа» и «попытку смешать музыку Востока и Запада» (далее он отмечал, что попытка оказалась неудачной). "India" показалась ему

достойной работой по представлению восточной перкуссии, а "Sunology" — бессмысленным усилием по соединению блюза и «индийской музыки». Музыканты показались ему всего лишь удовлетворительными, а соло Джеймса Скейлса на "Springtime" он выделил как особенно ужасное. Однако, почувствовав, что тут всё-таки происходит нечто особенное, Голд слегка заколебался и добавил: «С этой музыкой связана некая философия, в чём-то сравнимая с мыслями Уильяма Сарояна в особенно легкомысленном настроении» — правда, он не усмотрел в этом никакого отношения к музыке, за исключением названий пьес. Здесь, в самом начале карьеры Сонни в звукозаписи, Голд явно заложил основу общей программы джазовых критиков, с которой Аркестру пришлось сталкиваться на протяжении многих лет: ничто не должно отвлекать слушателя от музыки — ни костюмы, ни освещение, ни идеология (среди либеральных критиков было, правда, одно возможное исключение — гражданские права). Любая мысль, способная зародиться у Сонни, либо подвергалась презрительным насмешкам, либо игнорировалась.

Тем не менее Чикаго начал обращать на группу внимание. На их открытых репетициях собирались пёстрые компании поклонников, местных обывателей, любопытных музыкантов и туристов-интеллектуалов. Одним из иногородних посетителей был Норман Мэйлер — он услышал их репетицию в 1956 году:

> Как-то раз, много лет назад, будучи в Чикаго, я страшно простудился. Совершенно случайно один из моих друзей повёл меня послушать джазового музыканта по имени Сан Ра, который играл «космическую музыку». Она была слегка похожа на звучание Орнетта Коулмена, но шла гораздо дальше — это была музыка открытого космоса, близкая к ИИИИ электрической дрели, вставленной в середину резкой трубы. Клянусь — мой насморк прошёл за пять минут. Ярость этого звука проникала в самую сердцевину скрученного пружиной энергетического центра, питавшего мою простуду.

Позже Мэйлер говорил, что музыка показалась ему «странной и ужасной», но одновременно он был глубоко впечатлён той преданностью, с которой музыканты Сонни продолжали трудиться в условиях практически полной неизвестности.

Первый коммерческий интерес к записи Аркестра проявился, когда в Чикаго приехал Том Уилсон. Уилсон был афроамериканским продюсером из Уако, Техас; окончив в 1954 г. Гарвард, он занял 900 долларов и основал компанию грамзаписи Transition, которой руководил из своей квартиры в Кембридже.

План Уилсона состоял в том, чтобы запечатлеть самых «продвинутых» джазистов своего времени, и он, в общем, преуспел в этом, став первым человеком, записавшим Сесила Тейлора, Джона Колтрейна, Кертиса Фуллера и других лидеров собственных групп. Одновременно он «страховал» свою компанию, читая лекции по джазу в нескольких колледжах в окрестностях Бостона. 12 июля 1956 г. Уилсон привёл Сонни с десятью музыкантами в Universal Recording Studio, лучшее место в Чикаго, и записал пластинку *Jazz By Sun Ra, Vol. 1,* которая вышла в 1957 г.

На обложке пластинки была помещена картина с золотыми пятнами на чёрном фоне — что-то вроде раннего Мондриана. Там были записаны несколько старых пьес — тема "New Horizons", написанная для первого чикагского биг-бэнда Сонни, "Fall Off The Log", в которой вспоминался танцевальный ритм для хоровой линии ДеЛиза, и "Possession" — вальс, написанный Гарри Ревелом для *Perfumes Set To Music,* сюиты Леса Бэкстера, в которой мелодии ассоциировались с ароматами французской парфюмерной компании Corday. Сонни был поражён ярким письмом для струнных, таинственным звуком терменвокса и взаимопроникновением чувств, которое как бы провоцировала аранжировка. Большим хитом альбома была пьеса "Jet" (она и стала хитом Нэта Кинга Коула), но именно сочетание струнных, арфы, гобоя, терменвокса и органа Novachord на оригинальной записи "Possession" заставило Сонни попросить пианиста-тромбониста Принса Шелла сделать её аранжировку, в результате чего вещь превратилась в балладу в размере 4/4, которая тем не менее была близка к оригиналу духовно.

Уилсон предложил приложить к пластинке буклет с комментариями Сонни — и тогда, и сейчас это весьма необычная практика, поскольку музыкантам редко доверяют объяснять собственную работу — и он воспользовался этой возможностью «по полной», заполнив весь объём своей поэзией и разнообразными размышлениями. Однако когда Сонни предложил для этих комментариев заголовок «Подготовка к открытому космосу», Уилсон посчитал, что это уже слишком, и отказался. Всё же это стало наиболее полной декларацией, когда-либо сопровождавшей его произведение.

> ЦЕЛЬ МОИХ КОМПОЗИЦИЙ:
>
> Все мои композиции должны свободным образом передавать радость в сочетании с красотой. Радость — так же, как удовольствие и красота — имеет много степеней существования; моя цель — выразить эти

степени звуками, которые могли бы быть поняты всем миром. Вся моя музыка испытывается на воздействие. Под воздействием я понимаю психическое впечатление. Психическое впечатление, которое я намерен передать, заключается в ощущении жизни, насущной живости. Настоящая цель этой музыки — скоординировать умы народов в разумном поиске лучшего мира и в разумном подходе к будущему всего живого. Под народами я понимаю всех людей различных наций, которые сейчас живут на земле.

ПРИМЕНЯЕМЫЕ МНОЙ ТЕХНИЧЕСКИЕ ПРИЁМЫ:

Я всегда стараюсь записывать те звуки, которые слышу внутри и снаружи. В качестве основы я использую простые правила гармонии, но применяю также и своё собственное правило. Моё правило заключается в том, что каждая сыгранная нота должна быть живой нотой. Для достижения этого я использую ноты как слова в предложении, делая каждую серию звуков некой отдельной мыслью. Мой девиз — точность. Я никогда не забываю, что «звук» столь же важен, сколь важна теория звука в немузыкальном мире.

Мы ежедневно отрабатываем новые звуки и новые подходы к их передаче слушателям. Передача для меня очень важна. Динамика, мелодии, способные рассказать историю, аккорды, пробуждающие слух, полифонические ритмы — всё это сочетается в моих произведениях для создания новой формы современного джаза.

ПЕСНИ, КОТОРЫЕ Я ИГРАЮ:

В большинстве моих композиций говорится о будущем. Например, в этом альбоме мы представляем такие номера, как *Будущее… Новые Горизонты… Превращение… Песня Солнца… Мозг-вилль.* Во всех этих песнях я намеренно стараюсь соблазнить людей полюбить более высокие формы музыки. В конце концов у меня это получится.

Здесь уже имеются элементы более поздних мыслей Сонни: акцент на дисциплине и правилах, каламбуры ("sound", "tempt"), новое и современное, а также интерес к музыкальной традиции (линейный, повествовательный взгляд на музыку, выраженный в аналогии с языком). После краткого рассказа о профессиональных навыках своих музыкантов, комментарии

продолжаются:

> СТИХИ — ЭТО МУЗЫКА
>
> Некоторые написанные мной песни основаны на моих стихотворениях; по этой причине я прилагаю некоторые из них к этому альбому, для того, чтобы заинтересованные слушатели могли понять, что стихотворения — это музыка, а музыка — всего лишь ещё одна форма поэзии. Я считаю всякую творческую музыкальную композицию тональным стихотворением.

Назвав свои произведения тональными стихотворениями, он ещё сильнее привязал себя к романтической традиции программной музыки как повествования, к сюжетным линиям *Прелюдии к дню фавна* Дебюсси или *Ромео и Джульетты* Чайковского. Текст для "New Horizons" был вполне типичен:

> Музыка пульсирует как стук живого сердца,
> Приятное предчувствие грядущих событий… Зрелище безграничного космоса
> Постоянно простирающегося вовне, как бы в поисках самого себя.
> Музыка, спонтанный экстаз,
> Ноги, мчащиеся с ветром в сторону нового мира вуков:
> Невидимые слова… вибрации… тональные картины
> Новый мир для каждого «я»,
> Ищущего лучшего «я» и лучшего мира.
>
> Музыка сродни мысли…
> Воображение!…
> С нескованными крыльями,
> Без страха…
> Летящее, как птица
> Сквозь нити и края сегодняшнего дня
> Прямо в сердце завтрашнего,
> Музыка, несущаяся вперёд, как некий яростный закон,
> Ослабляющий вяжущие нас цепи,
> Облагораживающий разум
> Всем множеством высших измерений
> Живого завтра.

Музыка "New Horizons" имеет слегка напыщенный характер тематических песен других свинговых биг-бэндов, используемых для представления группы в начале вечернего представления, но

также демонстрирует сходство с некоторыми балладами Эллингтона. Сонни в своих комментариях говорит, что эта пьеса — «зарисовка зари нового и лучшего дня. Это медитативное чувство ожидания. Ожидания чего?…Возбуждения в приятной форме, красоты и высокой любви.»

Музыка "Sun Song" описана как «стремление к новым звукам, космическая картина Атонального завтра… широкая в размахе, безбоязненная в исполнении… истинный пример свободы в мелодии, гармонии и ритме. Это одна из тех песен, про которые говорят, что люди не смогут их понять…» Она посвящена Арту Татуму. На "Sun Song" Сонни играет на органе и пианино; контр-мелодию ведут колокола, а труба исполняет соло. Темпл-блокс, тамбурин и слегка сдвинутые по фазе звуки том-томов и литавр формируют ритмическую базу, на фоне которой развивается квазимодальная гармоническая форма.

ПЕСНЯ СОЛНЦА
В моём гнезде в моём гнезде;
У меня есть гнездо, красивое золотое гнездо
Мягкое и переливающееся множеством цветов…
Лучистое, как Солнце.
Да, у меня есть гнездо;
В открытом космосе на краю миров.
Там живу я.
Приди, моя любовь:
Мои многие народы, мои разные нации
Которые я обожаю,
Летите со мной
Туда, в моё гнездо.
Высоко за самой высокой горой,
Далеко, за пределами земли,
В окружении огня и пламени —
Там моё гнездо.
Ты, там!
Ты, птица с золотым крылом:
Как хорошо бы ты вписалась в моё гнездо.
Вы, там!… Вы, там!…
Люди планеты Земля
Забудьте вчерашний день и горе
Летите со мной в мой вечно Живой
Мир Завтра,
И живите со мной в моём гнезде,
Моём огненном гнезде из многих жилищ,

Месте калейдоскопических видений и красоты…
Реальном мире… редком мире, где можно чувствовать себя живым.

Пластинка опять получила одну-единственную рецензию, на этот раз от Ната Хентоффа в Down Beat. И опять рецензент выразил свои сомнения при помощи трёхбалльной оценки и покровительственных советов. Не философствуя, он заметил, что Сан Ра мог бы лучше потратить свою энергию, «конкретно применяя свои сочинительские навыки.» Музыка показалась ему слишком монотонной, построенной исключительно на риффах и не имеющей особого развития. Однако музыканты показались Хентоффу вполне соответствующими поставленной задаче, хоть их сольные партии были слишком коротки: «Я бы с удовольствием послушал их на энергичном концерте, где им не надо было бы обращаться к Гегелю.» Он похвалил буклет, но остался недоволен тем, что в нём не было биографической информации о музыкантах — не было даже сказано, откуда они родом. Вместо этого печатная площадь была потрачена на «удивительно плохие «стихи»» Сан Ра. Хентофф восхищался целями, заявленными в его «кредо», но заметил, что ему ещё много предстоит сделать, «чтобы начать двигаться к ним… Однако у него есть кое-какой потенциал.»

Записанного материала вполне хватало и на второй том *Jazz By Sun Ra,* но благодаря своему успеху с Transition Том Уилсон в 1957 г. получил работу на United Artists Records и отказался от собственных проектов. Впоследствии он занимался продюсерством для компаний Savoy, Audiofidelity, Columbia, Verve и MGM; у него вообще была замечательная карьера — он записывал Blues Project, Фрэнка Заппу, Эрика Бердона и Animals, Саймона и Гарфанкела, Country Joe & The Fish, Ричи Хэвенса, Нико, первую электрическую группу Боба Дилана, Clancy Brothers, Пита Сигера, Velvet Underground, Херби Мэнна, Кэннонболла Эддерли и Хью Масекелу.

Несколько раз он опять записывал Сонни. Однако в 1968 г. Уилсон бросил джаз, утверждая, что рок теперь лучше передаёт то возбуждение, которое когда-то производил джаз, и продал оригинальные плёнки *Jazz By Sun Ra* чикагской компании Delmark, которая переиздала альбом. После этого пластинка под именем *Sun Song* добилась внимания ещё более широкой аудитории, однако не поднялась во мнении критиков. Рецензент Мартин Уильямс в *Saturday Review* назвал её «профессиональной», но «консервативной», «бойкой», «поверхностной» и

«бесчувственной». Несколько лет спустя, когда в «слепом тесте» Down Beat её услышал Майлс Дэвис, он отмахнулся от неё как от жалкой «европейской» группы, играющей что-такое, что мог бы сделать Рэймонд Скотт; ещё позже Уинтон Марсалис заявил, что Сан Ра в тот период имитировал раннюю европейскую авангардную музыку.

Однако в 1968 г. французский критик Филип Карл услышал всё совсем иначе:

> Конечно, эта музыка произошла от бибопа — и это кажется нормальным и утешительным — тем не менее тут что-то изменилось, а что-то находится в процессе перемены. Едва ощутимые «проскальзывания» в структурах и развитии тем, неожиданные акценты на определённых звуках, внезапное снижение интенсивности и громкости, смягчение или метаморфоза ритмов, трансформация акустических взаимоотношений (эхо, реверберация, усиление и другие процедуры видоизменения пространства), драматизация звучания ансамбля в некоторых мрачных звуках, которая становится всё более и более упорной (на баритоне, литаврах, басу или Хаммонд-органе) — всё это временами добавляет чувства какой-то тревоги. Всё происходит так, как будто оркестр посылает публике некий музыкальный образ, идентичный музыкальному объекту, заряженному с помощью отражения. Но в то же самое время этот образ является или полной противоположностью объекту, или совершенно с ним не согласуется. Таким образом известные элементы вызывают разнообразные чувства тревоги. Они другие, они уже не такие, какими мы их знали. Они освещены уже не так, как раньше. Их звучание (или тень) одновременно знакомы и неузнаваемы. Так достигается третья цель: музыка волнует, удивляет и пробуждает внимание. «Сегодня — это тень завтра / сегодня — это будущее настоящее вчерашнего дня / вчера — это тень сегодня» (Сан Ра, "Secrets Of The Sun"). То есть, мы всё-таки можем видеть эволюционный характер мутаций — ведь даже революции только продолжают то, что их вызвало.

В 1968 г. Delmark выпустили второй том *Jazz By Sun Ra* под названием *Sound Of Joy*. В нескольких пьесах ("Two Tones", "Ankh", "Reflections In Blue") применяются два баритон-саксофона, которые в сочетании с басом и литаврами дают группе мощный

низкочастотный звук. В "Overtones Of China" ориентализм раннего джаза расширяется с помощью гонгов и деревянной перкуссии, асимметричных тем и ощущения непостоянного ритма; в двух пьесах ("Paradise" и "Planet Earth") звучат латинские ритмы, а в "Reflections In Blue" и "El Viktor" используются на полную мощность литавры — они либо играют соло, либо обеспечивают тяжёлый фоновой ритм. На протяжении всей пластинки звучат необычно задуманные аккомпанирующие риффы, неожиданные контр-мелодии и множественные темы (каждая в своём ритме и своей тональности). Из пластинки были исключены две баллады, сочинённые Сонни и спетые полным баритоном Клайда Уильямса ("As You Once Were" и "Dreams Come True") — президент Delmark Боб Кёстер посчитал, что они не гармонируют с остальными пьесами этого сеанса записи. Однако такая последовательность вещей (как и на других ранних пластинках Сонни) приблизительно соответствует той программе, которая в то время исполнялась в клубах.

На этот раз все рецензии пришли из Англии, и все они были положительные. Например, Джек Кук в Jazz Monthly довольно точно определил источники вдохновения Сонни — «свинговые биг-бэнды, их мелкие ответвления начала 50-х по типу Джеймса Муди, разнообразные формы голливудской экзотики, что-то от Бродвея» — после чего дал проницательное определение места, занимаемого Сонни в музыке того времени:

> Один из заметных моментов — это отсутствие в творчестве Ра на том этапе связи с музыкой того времени; когда думаешь о том, что ещё происходило в ноябре 1957-го — Силвер, Messengers, Роллинз, Роуч, Монк, Майлс и Колтрейн: по сути дела, кульминация эры хард-бопа — то замечаешь, что в музыке нет никакой реакции на всё это, за исключением работы некоторых отдельных солистов. Она звучит либо впереди, либо позади своего времени, но никогда не идёт с ним в ногу; нередко её неуклюжесть компенсируется проблесками истинной сложности, но она никогда не старается быть хоть сколько-нибудь модной. Наверное, это говорит об ещё одном пункте, который нужно держать в голове, рассматривая развитие и крайнюю оригинальность более поздней музыки Ра — тут очень сильно чувство музыкальной отрезанности: возможно, в какой-то степени и географической, но интеллектуальной во всяком случае. Случайно это или намеренно — сказать трудно.

Это действительно была *необычная* музыка, вызывающая воспоминания о своих источниках, но никогда им не подчиняющаяся. Эта музыка могла пролететь мимо уха, ничем не удивив, могла вызвать на сцену танцоров, и при всём том могла оставить у слушателя чувство смутного беспокойства. Ничто в ней не было таким, каким казалось. Однако в тот момент времени у американских любителей джаза не было склонности к двусмысленностям.

Эдвард О. Блэнд был молодым чикагским диск-жокеем, регулярно ставившим в эфир пластинки Сонни. Когда они познакомились, Блэнд сказал ему, что работает над экспериментальным фильмом о природе джаза и его связи с жизнью чёрных в Соединённых Штатах и попросил Сонни сняться в фильме и разрешить использовать в нём его музыку — в обмен на рекламу, которую Сонни получит после выхода фильма в свет. Согласие было получено, и в 1956 г. Блэнд начал сопровождать группу и снимать её в Gate Of Horn и некоторых других клубах в районе 63-й улицы. Получившийся в результате фильм — 33-минутная чёрно-белая лента под названием *Крик джаза* — частично была основана на неопубликованной книге Блэнда *Плоды кончины джаза.*

Фильм начинается с завершения собрания в "Parkwood Jazz Club" — молодой, прилично одетый многонациональный контингент расходится по домам. Когда одна белая женщина спрашивает, что такое джаз, чёрный молодой человек отвечает, что «джаз — это крик радости и страдания негра», и следовательно, лишь американские негры могли придумать джаз. Следуют споры об универсальности страданий и о том, действительно ли джаз — исключительно американский феномен. На фоне сцен уличной жизни гетто, бильярдных, «опасностей, которым ты подвергаешься, будучи негром», рассказчик объясняет, что джаз — это выражение триумфа негритянского духа. Музыка также построена на противоречии между ограничениями и свободой: мелодическая импровизация возникает на фоне двух ограничивающих факторов: песенной формы, которая бесконечно повторяется, не приходя ни к чему определённому (что само по себе отражает условия жизни негра — «будущее без будущего») и гармонических перемен; эта структура повторяется снова и снова. Ритм и мелодическая импровизация выражают радость, тогда как форма и гармония — страдание. Это «поклонение настоящему», если у тебя нет будущего — жизнь, какой она должна быть, против жизни, которая есть.

Рассказчик продолжает на фоне картин чёрной религиозной

жизни, от собраний на первых этажах до больших церквей: как и в джазовой импровизации, существует множество отдельных решений, при помощи которых негры преобразуют условия своей жизни. Примеры кул-джаза сопровождаются сценами жизни богатых белых. Камера опять возвращается на собрание в клубе; возникают новые споры — какой-то мужчина утверждает, что «Негр — это единственное человеческое существо в Америке», поскольку «чтобы быть человеком, нужно иметь душу». Далее следует краткая история джазовых стилей, которая заканчивается на Сан Ра; по словам рассказчика, «в нём сочетаются бибоп-мелодия, Дюк Эллингтон и Телониус Монк.» Правда, затем он добавляет, что «джаз мёртв, потому что для того, чтобы рассказать свою историю, Негру нужно больше пространства»; джаз «не может расти, он может лишь повторяться»: «перемена не может произойти в конкретной форме; форма не может измениться, не потеряв свинга; форма и гармонические перемены не могут существовать одновременно в рамках джаза.» «Джаз не должен был расти… он должен был умереть, как Негр, потому что будущее без будущего сделало Негра мёртвым.» Джаз — это «музыка определённого периода», это «благородное рабство». Кто-то из собравшихся спрашивает: «Могут ли белые играть джаз?» Чтобы хорошо играть джаз, белые должны заплатить цену страданий, научиться вести себя скромно и принять Негра; для того, чтобы стать людьми, белым нужен джаз, который поможет им понять страдания негров. Потому что Негр — это совесть Америки.

На протяжении большей части фильма слышен Аркестр; его также можно увидеть — в нескольких клубах и нескольких формах, в том числе в виде квинтета и полного оркестра, одетого в костюмы и смокинги. Участники ансамбля сняты в тени или под косыми ракурсами — в частности для того, чтобы они могли выглядеть разными музыкантами, представляющими разные эры, а также для того, чтобы не иметь проблем с Союзом Музыкантов (они ведь работали бесплатно). Они исполняют "Demon's Lullaby", "Urnack", "Super Blonde", "A Call For All Demons"; кроме того, Сонни импровизирует на пианино, чтобы проиллюстрировать идею фильма об ограничении, налагаемом гармонией.

Премьера фильма состоялась в чикагском университете Рузвельта в начале 1959 г.; он привлёк немалое внимание со стороны зарождавшихся кругов любителей подпольного кино. Он обрёл вторую жизнь в 60-е и 70-е, когда стал широко показываться на учебных курсах для чёрных. В летнем выпуске журнала Film Culture за 1960 г. Эдвард Блэнд писал, что «джаз был негритянским актом превосходства; без этого акта Негр стал

бы человекообразным животным или вообще умер.» Это была «цепкая акция», поскольку джаз является портретом Негра и «музыкальным выражением вечного возрождения Негра в вечном настоящем.» В последние десять лет джаз «стал культом романтического и футуристического притворства.» У джаза нет будущего; джаз мёртв. Заключает он словами, что в его следующем фильме у зрителя уже не будет спасения даже в джазе.

Сан Ра редко упоминал о *Крике джаза,* хотя однажды в интервью, где была поднята тема Блэнда, мягко заметил, не вдаваясь в подробности, что тот «был неправ.»

Несмотря на возросшее внимание публики и более частую работу, ангажементы Аркестра не особенно хорошо окупались, особенно в то время, когда с каждым днём становился всё сильнее рок-н-ролл, и многие клубы, следуя запросам толпы, меняли свою развлекательную политику. При необходимости Сонни продолжал использовать маленькую группу, а когда возникала острая необходимость в деньгах, возвращался к работе в стрип-клубах. У большинства музыкантов Аркестра была дневная работа, и они могли устраивать свои дела самостоятельно. Они были молоды и полны энергии, необходимой, чтобы не отставать от своего 42-летнего лидера. Например, тромбонист Нэйт Прайор днём работал на почте, а после работы что-нибудь ел, шёл на репетицию, бежал домой переодеться и отправлялся прямо на выступление. Когда они работали в Бадлэнде, это значило, что нужно играть до двух часов ночи, но часто приходилось оставаться до 4-х или 5-ти — им не платили до тех пор, пока не кончалось всё шоу и не происходил подсчёт выручки — после чего оставалась пара часов на сон, а к восьми утра нужно было идти на работу.

Группа Сонни укрепилась после ввода в состав нескольких первоклассных музыкантов: это были трубач Люшес Рэндолф, его сестра Хэтти — певица, и альт-саксофонист Джеймс Сполдинг — опытный бибоппер, записывавшийся с Джерри Батлером и Кертисом Мэйфилдом. Басистом теперь стал Ронни Бойкинс — музыкант с большим опытом игры в блюзовых и джазовых группах; особенно сильной его стороной была игра смычком.

Но ансамбль также был магнитом для разных странных личностей — на его репетиции тянулись всевозможные люди с улицы. Одним из самых больших чудаков был некий Йоканнан, один из многих эксцентричных блюзовых певцов (как, например, Д-р Джо Джо Адамс и The Sandman), которых по выходным можно было видеть на Максвелл-стрит и в местных блюзовых клубах типа Green Door. У Йоканнана было много сценических имён (в

том числе Человек из Открытого Космоса, Человек с Марса и Muck Muck Man), а про себя он говорил, что происходит напрямую с Солнца. Одетый в тюрбан, сандалии и красные, оранжевые и жёлтые «азиатские» балахоны, он всегда охотно излагал первому встречному свою личную философию. На выступлениях он был непредсказуем и неотёсан, и часто вставлял в последнюю песню всякий непристойный материал. На сцене он вёл себя совершенно дико; Хэтти Рэндолф так вспоминает концерт с Йоканнаном в Кокомо, Индиана: «Это был большой сборный концерт. Там была танцевальная группа, какой-то комик, блюзовые певцы… ну, и Йоканнан. Когда он начал свой номер и пошёл прыгать через столы, одна женщина вскочила и заорала: «Он одержим бесами! Он одержим бесами!», после чего выбежала из клуба.»

Сонни выпустил сорокапятку с участием Йоканнана — "Muck Muck / Hot Skillet Mama"; эти песни смутно напоминали два предыдущих ритм-энд-блюзовых хита — "Rag Mop" и "Open The Door, Richard" соответственно, хотя были слегка более рискованны (в них были намёки на неприличные разговоры, которые Йоканнан вёл во время выступлений в клубах). Через два года Сонни записал ещё несколько сорокапяток Йоканнана: "The Sun One" (первоначальное название "The Man Who Flew In From The Sun") была мощной риффовой мелодией с космологическими обертонами («Я человек с Солнца»), а вторая сторона, "Message To Earthman", представляла собой научно-фантастическое повествование о вторжении пришельцев на фоне головокружительных духовых партий. В 1968 г. под названием "The Sun Man Speaks" была выпущен альтернативный дубль "The Sun One", на этот раз с монологами и квазибиблейскими аллюзиями на собственные смерть и воскресение Йоканнана.

В конце 1957 г. джаз вот-вот должен был претерпеть крупное изменение, большую перемену, которая открыла ему сразу несколько путей и с которой началась целая история постоянного многообразия. Но в тот момент в этой музыке доминировала группа известных фигур, по которым можно было отследить всю её историю: такие традиционалисты мэйнстрима, как Луи Армстронг, Ред Аллен и Коулмен Хокинс; свинг-оркестры Бейси и Эллингтона; бибопперы и пост-бопперы типа Арта Блейки; иконы стиля «кул» Чет Бейкер и Дэйв Брубек. Пластинка Майлса Дэвиса *Miles Ahead* с аранжировками Гила Эванса установила новый стандарт культурного джаза; Билл Эванс вносил в фортепьянную джазовую манеру свежий лиризм и гармоническую утончённость, а Рэй Чарльз производил безопасный фанк и ритм-энд-блюз для поклонников джаза. Но чаще всего для широкой публики джаз

ассоциировался с такими пластинками, как *Сонни Крисс играет Коула Портера, Jazz Messengers играют Лернера и Лоу* или *Шорти Роджерс играет Ричарда Роджерса* — т.е. джазовыми переложениями известных бродвейских мелодий.

В этом году Сонни записал пластинку *Sun Ra Visits Planet Earth* — правда, она вышла в свет только в 1966 г., и к тому моменту, когда она наконец материализовалась в виде альбома компании Saturn, по её обложке было видно, что эта музыка окончательно оторвалась от своего времени: тропическая эстрада утопает в траве, из которой растут инструменты; ниже буквально пылают[12] барабаны; всё это находится на неком слоисто-рядном топографическом ландшафте, предвосхищающем графику видеоигр. В пластинку были включены четыре пьесы, записанные для Тома Уилсона, и две новые версии композиций, также записанных для Transition. Единственной совершенно новой вещью была "Eve": она была загружена перкуссией и имела странную, неразрешённую мелодию. Несмотря на то, что она продолжалась всего пять с половиной минут, казалось, что эта пьеса могла бы длиться бесконечно.

В конце 50-х Чикаго переживал не лучшие времена, притом экономический спад особенно сильно ударил по развлекательному бизнесу — но Аркестр брался за любую работу, как дома, так и в соседних штатах. Они добрались до самого Индианаполиса, где на концерте в гимнастическом зале Молодёжной Христианской Организации с ними играли будущие звёзды-хужеры Фредди Хаббард и Уэс Монтгомери. Чаще всего Сонни использовал октет — сокращённый вариант полного оркестра (труба, тромбон, саксофоны, бас, пианино, барабаны и литавры). Хотя они работали почти каждый вечер, плата была весьма низкой. Но где бы они ни выступали, Сонни непременно включал в контракт условие о том, чтобы использовать клуб или зал для репетиций.

В Аркестре постоянно менялись музыканты — кто-то уходил, кто-то приходил. Одним из новичков был Маршалл Аллен, альт-саксофонист из Луисвилля, осевший в Чикаго в 1951 г. До этого он учился в Париже, пользуясь льготами закона GI Bill (участники Второй мировой войны получали стипендии на образование), а также играл и записывался с Джеймсом Муди. Поскольку альт-саксофон уже был занят Джеймсом Сполдингом, Сан Ра порекомендовал Аллену играть на чём-нибудь ещё (он уже был весьма сильным флейтистом). Однако Аллен не бросил альт, и стал одной из самых ярких индивидуальностей, когда-либо игравших на этом инструменте. Его любимыми альт-саксофонистами были великие мастера эпохи свинга — Джонни

Ходжес и Эрл Бостик, и будучи лидером саксофонной секции, он каждый вечер «вызывал их духи». Но Сан Ра побуждал его к выражению и других измерений своего духа, и Аллен научился извлекать из своей дудки разнообразные вои, вопли и птичьи крики, а также разные суетливые легато, которых он добивался, молотя по клапанам, как будто это были гитарные струны; яростно вертя мундштуком во рту, он производил натуральные звуковые взрывы. Он мог играть в пределах одной пьесы и «внутри», и «снаружи» — т.е. следовать мелодии и гармонической структуре, одновременно давая понять, что он не скован ими и свободен играть, что хочет. Сан Ра полагался на него, когда нужно было попробовать что-нибудь новое — неважно, насколько это было возмутительно. Когда Сонни начал исследовать творчество Скрябина, он обнаружил «мистический аккорд» этого русского композитора, который был основой *Прометея* и его последних пяти фортепьянных концертов. Будучи сыгран в скалярной форме, этот аккорд порождал модифицированную целотонную гамму. Когда Сонни попросил Аллена разучить этот аккорд, тот стал применять его во всех своих соло. Аллену суждено было стать, наверное, самым преданным музыкантом из всех, кто играл с Сан Ра, и с этого момента он уже не играл ни в каких других составах — если только не по настоянию Сонни.

Нотная тетрадь группы растолстела до трёх-четырёх дюймов; она уже содержала 200 или 300 композиций, этого было вполне достаточно, чтобы не играть одну и ту же программу дважды. Теперь они каждое воскресенье играли на танцах за завтраком в «Бадлэнде» программу из семнадцати пьес, и к ним после работы регулярно заходили такие приезжие музыканты, как Фрэнк Фостер и Майлс Дэвис. Аркестр продолжал записываться, несмотря на то, что не мог себе позволить выпускать пластинки, и их композиционный задел продолжал расти. Сонни ни секунды не сомневался, что эта музыка будет выпущена; время, история и Творец были на его стороне. И как по заказу, 31 января 1958 г. Соединённые Штаты запустили свой первый космический спутник Explorer I, разработанный группой Вернера фон Брауна в Хантсвилле, Алабама. Предсказания Сонни сбылись — пришла космическая эра, и он был полностью в курсе дела.

Позже в этом году была записана и выпущена вторая пластинка «Сатурна» — *Jazz In Silhouette* — на её обложке были изображены (с высоты примерно 300 миль) практически обнажённые космические нимфы, летящие над изрытой поверхностью красной луны Сатурна. Комментарии к пластинке гласят: «В завтрашнем мире человеку не понадобятся искусственные приспособления типа реактивных самолётов и

космических кораблей. В завтрашнем мире новый человек лишь «подумает» о том месте, куда он хочет отправиться, и его разум унесёт его туда.»

В другом месте обложки было написано: «Это звуки силуэтов, образов и прогнозов завтрашнего дня, замаскированные под джаз.» Стихотворение «Тень завтрашнего дня», приведённое на оборотной стороне обложки, продолжает эту тему:

> Сегодня — это тень завтра
> Сегодня — это настоящее будущее вчерашнего дня
> Вчерашний день — это тень сегодняшнего.
> Тьма прошлого — это вчера.
> И свет прошлого — это вчера.
> Все вчерашние дни сочтены и подытожены в слове «когда-то»;
> Потому что «когда-то там был какой-то вчерашний день.»
> Вчерашний день принадлежит мёртвым,
> Потому что мёртвые принадлежат прошлому
> Прошлое — это вчера.

Jazz In Silhouette был серьёзным заявлением Аркестра, которому теперь помогал Хобарт Дотсон — исключительный трубач, впоследствии работавший с Лайонелом Хэмптоном и Чарльзом Мингусом. Дотсон сразу же ярко озарил звучание ансамбля. "Enlightenment", космический марш, написанный им совместно с Сонни, служил визитной карточкой группы — сначала там звучали размашистые фигуры в духе какой-нибудь темы из диснеевского мультфильма, потом пьеса быстро поочерёдно трансформировалась в хард-боповый гимн, ча-ча, марш и свинговый ритм в четырёх четвертях; при этом мелодия ни разу не повторялась. "Enlightenment" стала ежевечерним непременным элементом программы Аркестра на следующие 36 лет, темой, на фоне которой весь Аркестр вставал, или маршировал и пел в унисон в стиле старых Royal Sunset Serenaders Дока Уилера:

> Звук радости
> Это просвещение
> Пространство, огонь, истина
> Это просвещение
> Космический огонь,
> Иногда это музыка,
> Странная математика,
> Ритмические уравнения

Звук мысли
Это просвещение
Волшебный свет
Завтрашнего дня
Назад идут те,
Кто в печали
Вперёд и дальше
Идут те, кто радуется
Просвещение
Это моё завтра
В нём нет плоскостей
Горя
И вот моё приглашение
Я приглашаю вас
Вступить в мой космический мир
Эта песня — звук
Просвещения
Пламенная правда
Просвещения
Вибрации, идущие
Из космического мира,
Принадлежат к космическому
Звёздному измерению
Просвещение
Это моё завтра
В нём нет плоскостей
Горя
И вот наше приглашение
Мы приглашаем вас
Вступить в наш космический мир

"Ancient Aiethopia" вызывает дух программных заявлений Эллингтона по Африке типа "Pyramid" или "Menelik". Но Сонни этой пьесой добился беспрецедентного явления в джазе (хотя далёким родственником можно назвать «Болеро» Равеля): при помощи простейших структур (единственный аккорд и резко очерченный, но тонко меняющийся «латинский» ритм баса, том-томов и литавр) Аркестр освобождается от рамок и традиций поп-песни с её корнями в эпохе свинга и одновременно от гармонического «осадка» тех же песен, оставшегося от бибопперов. Как только ансамбль излагает мелодию, две флейты начинают коллективную импровизацию; хладнокровное соло трубы Дотсона полностью пользуется гармонической свободой,

которую через несколько лет назовут модальным подходом; пианино солирует с басовыми тонами, которым позволено ритмически звучать в диалоге с барабанами; музыканты дуют в мундштуки без дудок; два певца так мягко и независимо друг от друга интонируют слова, что их партии как бы гасят друг друга. Хотя и ранее были попытки «открытия» джаза, освобождения его от традиционных и текущих структур, эта композиция поразительна лёгкостью и уверенностью, с которыми это достигается. И насколько бы она ни была импровизирована и открыта, в ней присутствует непреклонное чувство курса, определённой судьбы. Но, как и с большинством пластинок Сонни, столь пророческие пьесы, как эта, причудливым образом сосуществуют с весьма несерьёзными вещами вроде "Hours After", которая своим двудольным метром косвенно намекает на группу Эрскина Хокинса ("After Hours") более чем десятилетней давности.

После *Jazz In Silhouette* в течение семи лет «Сатурн» не выпустил ни одной долгоиграющей пластинки, хотя Сонни с Олтоном продолжали записывать группу и издавать сорокапятки. Процесс, при помощи которого производились и распространялись пластинки «Сатурна», был столь же таинственен, как и вся остальная жизнь Сонни. Музыканты никогда не знали, ни что выйдет на каких пластинках, ни каковы будут названия пьес. Вещи в альбомах составлялись и располагались без явного порядка — часто вместе смешивались записи, сделанные в разных местах, на репетициях и в студии, после чего им присваивалась одна и та же дата (иногда неправильная); иногда на пластинке указывался не тот состав, в результате чего бывало, что в пределах одной пластинки Аркестр мог играть в весьма разных стилях; сорокапятки с той или иной композицией могли содержать версию, потом изданную на пластинке, или совсем другую; таким же образом одна и та же композиция могла появляться на разных пластинках без упоминания о том, что она была издана раньше. У многих пластинок были рисованные от руки обложки и «пятаки», неправильные названия или вообще никакого названия. Иногда они маркировались как стандарт "Solar High Fidelity" (солнечная высокая верность воспроизведения) или «регистрировались» в «Межпланетном BMI[13]». Сонни говорил, что издания «Сатурна» — это его «авангардные» пластинки: «Хоть я и думал, что люди не будут это слушать, я всегда всё записывал. Но им понадобится некоторое время — может быть, двадцать или тридцать лет — чтобы по-настоящему это услышать.»

Фирма El Saturn Records не покупала рекламы, не рассылала

рецензентам пробные экземпляры и не имела никаких каналов распространения, кроме почтовых заказов, ручной доставки в магазины и — по южной традиции — продажи с эстрады после выступлений. Заявка на адрес El Saturn вполне могла остаться без ответа, а когда пластинка всё же приходила, она могла оказаться не той, которая была заказана (сатурновский прайс-лист 1971 г. просил заказчиков перечислить пять возможных вариантов), или придти через несколько месяцев.

Позже в том же году были записаны пьесы, составившие альбом *Sound Sun Pleasure!!* - вместе они напоминали довольно-таки традиционную подборку танцевального оркестра (например, такие песни, как "I Could Have Danced All Night", "Hour Of Parting" и "Back In Your Own Backyard"). В следующем году был записан похожий альбом *Holiday For Soul Dance,* но они оба были выпущены в свет лишь примерно через десять лет.

Тем не менее в 1959 г. Сонни записал несколько композиций, которые составили вышедший в 1966 г. альбом *Lady With The Golden Stockings* (в 1967-м он был переиздан под названием, связывающим вместе Африку и космос — *The Nubians Of Plutonia);* поначалу он продавался в простом сатурновском конверте, использовавшемся для многих других пластинок, под заголовком *Tonal View Of Times Tomorrow.* Этой пластинкой Сонни продемонстрировал свою реакцию на всплеск интереса к латинским ритмам, который начался с мамбо в середине 50-х и продолжился помешательством на калипсо в 1957–1958 гг. И, как и в случае многих других биг-бэндов, взгляд Аркестра на эти ритмы был не столь уж латинским — скорее это было североамериканское впечатление от них в пределах традиций танцевальных оркестров. По сути дела Аркестр заново изобретал эти ритмы. Там, где кубинские музыканты накладывали друг на друга несколько обособленных ритмов для образования некого нового ритма, североамериканские музыканты часто «сваливали в кучу» множество ударных инструментов, играющих один и тот же ритм. Несмотря на сравнительную сложность многих этих пьес, с началом сольной партии в них проявляется тенденция к упрощению — вещь превращается в блюз или ритмический джем без аккордного аккомпанемента. По новой версии "Aiethopia" на альбоме видно, сколько музыкантов Аркестра за этот год начали в дополнение к своему основному инструменту играть на перкуссии (правда, используя её довольно простыми методами). "The Golden Lady" вскоре после начала распадается на серию сольных партий, играемых под аккомпанемент полудюжины ритмических инструментов. "Africa" раскрывается несколько

сильнее: барабаны не дают ритму распасться, и на этом фоне звучит флейта и мягкие бессловесные напевы четырёх мужских голосов. "Watusa", приписанная Сан Ра, но с авторскими правами Андре Питтса и Терри Вэнн Шеррилл, напоминает какую-то южноафриканскую поп-музыку, перекликаясь с фильмом 1959 года *Ватуза,* снятым студией MGM продолжением *Копей царя Соломона.*

Мысль, лежащая в основе этих пьес, состоит в том, что музыку можно построить из самых простейших элементов: это непрерывная цепь барабанных ритмов и серия мелодий, основанных на одном аккорде или даже на одной-единственной ноте. Или вообще ни на чём. С одной стороны это был примитивистский жест, с другой — развенчание помешательства предыдущего поколения на гармонической сложности.

> *Его руки и запястья были охвачены медной проволокой, освящённой заклинаниями доброй удачи; его пальцы — покрыты несколькими простыми большими кольцами. Его голова была обвязана медной проволокой, с прикрепленными к ней двумя кусками разбитого зеркала — они лежали прямо на его висках отражающей стороной наружу, сияя и переливаясь с каждым движением его головы.*
>
> *Джордж Боддисон. Описание «мэра» Жестяного Города — посёлка на окраине Саванны (Джорджия), из книги Барабаны и тени (1940)*

Когда Аркестр получил ангажемент на пять вечеров в неделю от клуба Wonder Inn на углу 75-й улицы и Коттедж-гроув, Абрахам купил им старый гардероб какой-то оперной труппы, в котором преобладали плащи, раздутые рукава и камзолы; они начали одеваться в «космическом» духе, хотя этот космос, казалось, больше подходил *Вильгельму Теллю,* чем Марсу. «У нас целый подвал был забит оперными нарядами», — говорил Сонни. «Мы выходили на сцену в оперном гардеробе, и всем казалось, что это дико — но ведь в опере эти костюмы использовались, почему же их не могли использовать мы?»

Традиционной униформой музыканта свинг-оркестра 20-х и

30-х годов был костюм джентльмена — модифицированный фрак или соответствующий тёмный костюм. Это был один из признаков относительной свободы чёрного музыканта от сегрегации и дискриминации. Молодые музыканты стремились носить такие костюмы не меньше, чем играть. Но в конце 40-х и в 50-е те же самые молодые музыканты начали расставаться с устоявшимся внешним видом сценического оркестра — в нём все-таки были видны смутные намёки на форму прислуги. Некоторые музыканты того периода (как, например, Билли Экстайн) даже считались законодателями мод. Манера одеваться, которую демонстрировал на обложках своих альбомов Майлс Дэвис, заставляла молодёжь бежать наперегонки в магазины мужской одежды. Зелёная рубашка, в которой он появился на обложке *Milestones,* прославилась своей «крутостью». Так что в 1958 г., когда Сонни решил одеть свою группу в сильно театрализованном стиле, это был смелый шаг за границы традиции.

Он много читал о цвете в египетских, греческих и тибетских книгах, кое-что знал о цветовой терапии, и продумывая возможные сценарии сценических представлений, координировал цвета костюмов при помощи мистических принципов. Как вспоминал Люшес Рэндолф, «музыкантам приходилось менять рубашки из-за цвета — приходилось даже переодеваться прямо перед публикой. Сан Ра говорил, что некоторые цвета раздражают его, не дают ему покоя. Он и выглядел беспокойно. Он говорил: «Не надо носить этот цвет, это цвет дьявола!» Иногда приходилось переодеваться в одежду другого цвета только для того, чтобы поговорить с ним.» Его чувство силы цвета простиралось далеко за пределы одежды — например, на еду (в то время его любимым цветом был пурпурный, и когда он покупал карамель, то выбирал только пурпурные конфеты) и на гостиничные номера. Дурную славу получила его привычка на гастролях обязательно осматривать цветовую отделку номеров, прежде чем распределить по ним музыкантов.

Вскоре Сонни начал сам разрабатывать одежду, ходить по магазинам тканей, и организовывать обучение участников оркестра шитью, чтобы они смогли сами сделать себе костюмы. Халаты, вязаные шапки и огромные футболки стали столь непременным атрибутом группы, что многие начали носить что-то из этого и на улице. Хотя у Сонни хватало здравого ума, чтобы на формальных танцевальных выступлениях одевать группу в обычные костюмы, он разработал логическое обоснование космических нарядов и рассчитал фактор неоднозначности в их фасонах:

> Мы начали [носить космические костюмы] ещё в Чикаго. В те времена я старался пробудить в чёрных людях — так называемых неграх — сознание того факта, что они живут в меняющемся мире. И поскольку я считал, что они были совершенно обделены культурно, и никто не подумал о том, чтобы ввести их в соприкосновение с культурой, никто из чёрных вождей… поэтому я подумал, что смогу объяснить им, что за пределами их закрытой среды есть всякие другие вещи. Именно этого я пытался достичь при помощи этих костюмов. Некоторые из них я придумал сам — я сделал это потому, что просто глядя на эти одежды, люди могли бы получить какое-то представление о том, что я хочу сказать. Некоторые, может быть, неспособны принять нашу музыку или понять, что она значит, но на самом деле им не нужно слушать музыку; им нужно просто взглянуть на нашу одежду, потому что я встроил музыку и в неё. Более того — у меня была идея, что музыканты будут чувствовать себя более непринуждённо, если будут играть в одежде, которая не ограничивается обычными моделями, которые сейчас носят. Например, если бы вы вернулись в Римскую империю и надели то, что сейчас на мне, вы бы полностью соответствовали тогдашнему стилю. То же самое, если бы вы отправились в Африку или Азию. Это как некоторые песни, которые люди в любой стране принимают как свои — в них есть некий вечный элемент. При помощи наших одежд я также старался создать вечный элемент.

Он считал, что «в человечестве что-то разрушилось, когда мужчины отдали ниспадающие одежды женщинам», и, подобно Д. Х. Лоренсу, горевал по поводу того, что цвет тоже стал чисто женской областью.

Во время выступлений в Wonder Inn Сонни начал повышать сценический уровень их выступлений. Хореографические номера группы стали более сложными, костюмы — более возмутительными. В некоторые вечера он переодевался для каждой пьесы. Однажды, когда поднялся занавес, публика увидела Аркестр, играющий под москитной сеткой. А когда у клуба были трудности с оплатой счетов и там отключилось электричество, Сонни принёс несколько заводных космических кораблей и запустил их на тёмной сцене — они ползли по ней, жужжа, мигая огоньками, натыкаясь на предметы и меняя курс (их жужжание можно услышать в конце "We Travel The

Spaceways").

Собственный костюм Сонни находился в процессе постоянной переделки — при этом он руководствовался более широким набором принципов, чем было принято в индустрии «развлечений»:

> У меня была особая космическая шляпа с огоньком на макушке, и люди говорили мне: «Зачем тебе синяя лампочка на голове?» Я отвечал: «Потому что мне так нравится!» Понимаете, их беспокоил этот огонёк. Кое-кто говорил, что я гипнотизирую людей, но дело было не в этом. У астронавтов тоже такие головные уборы. Они могли бы носить в открытом космосе смокинги, но они носят космические костюмы, потому что они более для этого подходят. Значит, если я играю космическую музыку, почему же мне не носить мои небесные шляпы и всё такое прочее? Но они хотят посадить музыканта на цепь, чтобы он постоянно носил одно чёрное.

Головные уборы были для Сонни особенно важны, особенно после того, как у него появилась лысина, и с течением лет они становились всё более сложными — миниатюрные солнечные системы из проволоки, подушки в виде пирамид, взрывающиеся протуберанцевые короны.

> Костюм — *это и есть* музыка. Если музыкант одевается творчески, а не носит одни комбинезоны и джинсы, люди смогут это оценить. Понимаете — среднестатистический человек работает, устаёт, носит рабочую одежду. Но музыкантам незачем конкурировать с рабочими. Им нужно что-то другое, чтобы рабочий сказал: «Это прекрасно.»

Маркус Гарвей, вождь раннего чёрного национализма (появлявшийся на публике в разнообразных академических одеждах и военных униформах, а его последователи носили на своих головных уборах египетские символы) однажды сказал, что нужно «не *говорить* Неграм, а *показывать* им.» В аргументации необходимо было «шуметь и бить в барабан.» А когда наблюдатели осмеивали членов организации Гарвея, называя их персонажами мюзикла или оперы, Гарвей защищал их костюмы, напоминая, что в европейской культуре тоже хватает церемониальной помпезности. Сонни говорил нечто похожее:

> В ранние времена в каждой нации у всех был свой

> костюм. Потому что костюмы идентифицировали нацию. У всех же есть флаги и прочее. Это олицетворение нации. То же самое с цветами. Если ты сражаешься в битве, говорят: «Иди под своими цветами. Тебе нужно иметь свои цвета.» Я тоже каждый вечер участвую в новой битве, так что мне нужно соответственно менять цвета… Костюмы — это музыка. Цвета тоже излучают музыкальные звуки. Каждый цвет испускает жизненные вибрации.

«У всех полицейских, у всех военных есть свои униформы, но музыканты одевались в то, во что им нравится. В этом нет никакого единства, никакого образа. Если мы будем носить форму, нам будут аплодировать только за один образ.» Аркестр виделся ему по-военному: «Сан Ра часто сравнивал Аркестр с дисциплинированной армией», — говорил Джеймс Джаксон. «Солдаты могут выиграть войну, только если будут верить в своё дело. Мы обучались не в духе убийства врагов, а в духе человечности.»

> Мы как космические воины. Музыка может применяться как оружие, как энергия. Правильная нота или аккорд может переместить тебя в космос с помощью музыки и потока энергии. А слушатели тоже могут отправиться с тобой.

Кое-кто мог бы сказать, что они были солдатами Господа.

Однако для Сонни единство и дисциплина не обязательно должны были выражаться в военных понятиях единообразия и строгости. Действительно, выступления его музыкантов были похожи на вечеринки, устраиваемые для себя самих и для публики. Он говорил, что во время выступлений они должны казаться детьми. За вечер часто происходило два или три переодевания — от испанских до рок-н-ролльных и космических костюмов — как будто перед публикой каждый раз появлялась новая группа. Каждому из участников ансамбля предоставлялась возможность разрабатывать свои собственные костюмы, роли и танцы. «При помощи переодевания и разыгрывания роли можно было стать кем-то другим», — говорил Джаксон. «Ты мог стать мифом. И тем не менее в абстрактности своих ролей мы стали единообразны… Позже эта идея перешла по наследству к детям цветов 60-х.»

Теперь среди публики Сонни часто появлялись молодые музыканты — особенно такие будущие члены Объединения Артистов Творческой Музыки, как Мухал Ричард Абрамс и

Джозеф Джармен, а также Джек Де Джоннетт и Эндрю Хилл. Уважение к музыкальному мастерству Сонни появилось даже у некоторых из более признанных и консервативных чикагских музыкантов — а кое-кто из них (как, например, Джин Эммонс) время от времени привлекал его в качестве пианиста. Другие (как Сонни Роллинз) знали о музыке Сонни и по большей части восхищались если не его методами, то намерениями. Участники Аркестра регулярно приглашали на репетиции музыкантов со стороны; например, Пэт Патрик уговаривал Джона Колтрейна сыграть с ними, и передал ему кое-какие идеологические работы Сонни. Когда же Колтрейн не пришёл, Сонни сам посетил его (когда в Чикаго был квинтет Майлса Дэвиса) и поставил ему кое-какие из сделанных им записей.

К концу 1959 г. в творческом багаже группы начало появляться больше пьес с космическими названиями, и в пластинках того периода видно уже меньше упоминаний о Египте. В группу пришёл новый трубач Фил Кохран — его привёл на репетицию Джон Гилмор. Кохран серьёзно изучал музыку мира, исследовал ирландскую и африканскую музыку и интересовался разными мировыми религиями. Очарованный нарядом Сонни и его музыкальным кругозором («Он мог сыграть фортепьянные концерты Чайковского и Рахманинова»), он сразу же стал членом Аркестра и даже предложил группе свои собственные композиции. Хотя Кохран оставался с ними всего только год (его заменил трубач Джордж Хадсон), Сан Ра помог ему найти в своей игре характерный голос; он сыграл на нескольких пластинках и принёс в группу много необычных инструментов и музыкальных текстур. Позже он стал одним из основателей Ассоциации Содействия Развитию Творческих Музыкантов[14],и своими учениями и основанным им же Театром Афро-Искусств повлиял на многих чикагских музыкантов. (Одним из его учеников был Морис Уайт из Earth, Wind & Fire — группы, позаимствовавшей у Кохрана многие свои идеи, в том числе игру на пальцевом пианино[15].)

В то время стерео уже стало стандартным форматом; были популярны перкуссионные записи — Макс Роуч, Арт Блейки, Джин Крупа и Бадди Рич делали пластинки, на которых иногда не было ничего, кроме барабанов; Сонни, как Стэн Кентон, Пит Ругголо и другие композиторы-аранжировщики, в полную силу использовал преимущества стерео-процесса для формирования своего творчества. Большинство музыки на следующей сатурновской серии из четырёх пластинок (хотя сами пластинки — *Angels And Demons At Play, Rocket Number Nine Take Off For The Planet Venus* (впоследствии переизданная под названием *Interstellar*

Low Ways), We Travel The Spaceways и *Fate In A Pleasant Mood)* появились лишь через пять-шесть лет) было записано в 1959–1960 гг. — в этой музыке представлен очередной этап мышления Сонни. Основная масса материала для этих альбомов брала начало в одном круглосуточном сеансе записи в Hall Studios 17 июня 1960 г. — тогда септет в составе Сонни, Фила Кохрана на корнете и уке-скрипке (инструмент вроде цитры, смычковый и щипковый одновременно), Нэйта Прайора на тромбоне, барабанщика Джона Харди, а также Гилмора, Аллена и Бойкинса записал от тридцати до сорока композиций.

Когда в 1965 г. в свет вышел *Angels And Demons At Play,* он был упакован в тёмно-жёлтый конверт с простейшими призрачными образами, обведёнными чёрным. На альбоме были представлены четыре композиции Сонни, записанные в 1959–1960 гг. (правда, Бойкинс позже утверждал, что написал заглавную пьесу и "Tiny Pyramids"). Сигнальной пьесой была "Music From The World Tomorrow" — в ней участвовали только смычковый бас, уке-скрипка, орган и перкуссия. Продолжительностью чуть более двух минут, это была «звуковая» пьеса, в которой было больше чисто тембровых и текстурных элементов, чем мелодии; она ознаменовала собой новое, более свободное и открытое направление группы. Остальное место на пластинке занимали две переделанные сорокапятки 1956 года, которые, будучи сами не слишком старомодными, резко продемонстрировали, как сильно изменился Аркестр образца 1960 года.

На пластинке *Rocket Number Nine Take Off For The Planet Venus,* вышедшей только в 1966 г., содержится "Somewhere In Space" — пьеса, в гармоническом отношении как бы мечущаяся между двумя аккордами и напоминающая "Flamenco Sketches" из альбома Майлса Дэвиса *Kind Of Blue,* также записанного в 1959 г. Мелодия "Interstellar Low Ways" излагается двумя флейтами и тенор-саксофонами, затем идёт соло на флейте Маршалла Аллена, фортепьяно и смычковый бас на фоне болеро-ритма, после чего следуют несколько фрагментов, в которых нет ничего, кроме минимальной перкуссии. "Rocket Number Nine" начинается в быстром темпе с группового вокала, скандирующего название пьесы, и поверхностно напоминает "Salt Peanuts" Диззи Гиллеспи. Но всё это едва ли подготавливает слушателя к тому, что начинается дальше, т.е. старт-стопным пассажам и трём исключительным соло: Джона Гилмора на теноре, Бойкинса на смычковом басу без аккомпанемента и педалированной нотной мешанине в исполнении Сонни. Всё заканчивается повторяющимся групповым распевом «Вторая остановка — Юпитер» и последним объявлением: «Все на Юпитер.»

Альбом *We Travel The Spaceways,* также вышедший лишь в 1966 г., появился в конверте, омываемом бледно-голубыми волнами, поверх которых парят синие клавиши (опять в огне, как на *Super-Sonic Jazz),* а из кусочков музыкальных инструментов, на которых играют некие бестелесные руки, вылетают ноты. Вверху мимо проносится красная летающая тарелка. "Interplanetary Music" продолжает замысел "Music From The World Tomorrow", но на этот раз группа постепенно вступающими голосами распевает:

Межпланетная
Межпланетная музыка
Межпланетная мелодия
Межпланетная гармония
Межпланетная
Межпланетная музыка

Слова в "We Travel The Spaceways" просты: «Мы путешествуем по космическим путям / от планеты к планете»; они поются и мычатся в незатейливой гармонии тремя певцами, но постепенно понижающаяся мелодия странно трогательна — особенно в конце, когда ей начинает аккомпанировать шум «игрушечных роботов». В ритме акцент делается (как и в "Space Loneliness") на четвёртой доле такта — тогда это была популярная практика в таких группах, как составы Майлса Дэвиса; но когда Аркестр применял этот приём для сопровождения своих маршей в публике, это означало, что начинаются «заячьи прыжки».

Fate In A Pleasant Mood (изданный только в 1965 г.) вышел с чёрно-белой фотографией Сонни на обложке — позади него располагался расфокусированный состав Аркестра. Это была последняя чикагская пластинка группы Сан Ра — в неё входят "Space Mates", баллада для флейты, пианино и барабанов, прогрессирующая от свободного темпа к медленному балладному и опять к свободному; "Lights Of A Satellite" с эллингтонообразными голосами, и "Distant Stars", бибоп-пьеса с поразительной гармонической структурой. Однако чикагский композитор Уильям Рассо обозрел пластинку в Down Beat и отмахнулся от неё, как от полной недоразвитых тем и «неуклюжей фортепьянной игры.»

Большинство композиций, записанных на этих альбомах конца 50-х, следуют традиционной форме поп-песни (AABA), 12-тактовому блюзу или тем или иным их вариациям. Однако они никогда не звучат традиционно — либо из-за гармонической структуры, либо неожиданных ритмов в какой-то конкретной части, либо из-за свободы в интерпретации этих шаблонов

(например, в них мог удаляться «переход» (B), что сводило гармоническую структуру фрагмента до абсолютного минимума). Опытному слушателю джаза в то время всё это могло показаться или лёгким беспорядком, или доказательством того, что у группы имеется некая скрытая программа.

С подъёмом рок-н-ролла находить работу становилось всё сложнее, и Сонни начал терять некоторых своих лучших музыкантов: Дотсон, Пистер и Дэвис уехали в Нью-Йорк, Арт Хойл отправился на гастроли с Лайонелом Хэмптоном, Пэт Патрик время от времени играл с латиноамериканскими группами, Джеймс Сполдинг вернулся в Индианаполис, а Люшес Рэндолф женился и устроился на работу на почту. Олтон Абрахам посоветовал Сонни выйти за пределы Чикаго, «потому что его там никто не слушал… чикагские газеты игнорировали его, за исключением иногда появляющихся упоминаний в клубных программах.» Так что когда некий бухгалтер, услышав об этих «людях из открытого космоса», осенью 1960-го предложил им двухнедельный ангажемент в «Мокамбо», рок-н-рольном клубе на Сент-Кэтрин-стрит в Монреале, они согласились. Сонни взял с собой небольшую группу: барабанщика Билли Митчелла, вокалиста Рикки Меррея, трубача Уолтера Стрикленда, Ронни Бойкинса, Джона Гилмора и Маршалла Аллена. Половина группы уехала вперёд на поезде, а остальные вместе с аппаратурой отправились на север в «Шевроле» '54 отца Ронни Бойкинса. Бойкинс, несмотря на усталость от позднего выступления, должен был вести машину 18 часов без перерыва, потому что у него одного были водительские права. Когда они подъехали к гостинице, он открыл дверь машины и без чувств упал на улицу. Его отвезли в больницу, где был поставлен диагноз — истощение. (Когда медсестра спросила Бойкинса, какой религии он придерживается, он ответил: «Космической философии.») Несмотря на это, группа поехала в клуб, установила аппаратуру, облачилась в свои костюмы: балахоны в блёстках, халаты, шлемы и тюрбаны (тюрбан Сонни был усеян крошечными огоньками), и заиграла "I Struck A Match On The Moon" (беззлобная пародия на пластинку Каунта Бейси "I Struck A Match In The Dark"), после чего исполнила "Saturn". Но что-то было явно не так: наниматель группы уверил владельца клуба, что у того будет рок-представление. После ещё двух-трёх вещей тот спросил группу, когда они собираются перейти к своей специализации. Тогда Сонни «спустил группу с поводка» и клуб наполнился сокрушительным рёвом. Кое-кто из посетителей побежал к дверям, а владелец клуба заорал, что это не то, что надо — что они играют какую-то «божественную музыку». «И я тоже это

слышу», — улыбнулся Сонни и сделал группе знак продолжать. Однако владелец клуба заявил, что как бы это ни называлось, в своём заведении ему такое не нужно. Он позвонил в Союз Музыкантов, оттуда приехал представитель и попросил группу изменить стиль. Они попытались, и выдали "China Gate" — тему из фильма Сэма Фуллера 1957 года, которую за титрами пел Нэт Кинг Коул. Но было слишком поздно; хозяин клуба заплатил им за два вечера и сказал больше не возвращаться. Однако к следующему вечеру слух об этих событиях дошёл до университетских студентов, и у входа в клуб собралась большая толпа — только для того, чтобы испытать разочарование.

Как уже было много лет назад на Юге, группа оказалась вдали от дома и в крайне затруднительном положении. Сонни решил начать всё с нуля, и нашёл группе (уже под именем Джона Гилмора) работу на курорте у озера в городке Сент-Гэбриэл, в горах Брэндон, за несколько миль на север от Монреаля. Их наняли на четыре недели, играть для подростков курортные фавориты типа "When The Saints Go Marching In". Они пользовались таким успехом, что в последний вечер руководство курорта устроило им вечеринку и выплатило каждому музыканту премию.

Когда они вернулись в Монреаль, оказалось, что о них прослышал управляющий The Place, кофейни через дорогу от Университета МакГилла; он попросил группу поиграть в кофейне за небольшую плату и еду плюс жильё наверху для нескольких участников группы. Через несколько дней за дверями клуба каждый вечер стали собираться большие очереди, а через несколько недель у группы уже был постоянный корпус поклонников-студентов. Туда регулярно заходили другие музыканты — как, например, гитарист Сонни Гринвич. Музыка стала ещё свободнее, а костюмы — ещё фантастичнее, и группа согласилась остаться там на всю зиму. Между тем Ронни Бойкинс встретил даму, которая нашла им с Маршаллом Алленом жильё. Именно в этой квартире Маршалл подружился с несовершеннолетней девочкой; когда об этом узнали её родители, они разгневались и хотели прибегнуть к закону. До группы дошло, что наказание могло представлять собой публичную порку, так что когда родители стали искать Маршалла, группе пришлось спрятать его в чехле от бас-барабана и вынести в машину вместе с другими инструментами.

Сонни чувствовал себя в городе замечательно легко, и стал знакомой фигурой на улицах. Он произвёл что-то вроде скандала, когда появился на призовом боксёрском поединке в Форуме, одетый в свой сценический костюм. Но через несколько месяцев

полиция и пожарные откликнулись на жалобы относительно большого скопления народа и остановок уличного движения около The Place, и у Сонни взяли интервью для вечерних новостей. «Говорили, что я играю божью музыку… [но Канада — это] вроде бы тоже божья страна. И даже если это божья музыка, почему бы мне её не играть?» Но в конце концов власти положили конец их пребыванию в городе. Были какие-то разговоры о том, чтобы группа дала серию представлений в провинции, но Сонни начал бояться, что если они не уедут сейчас, им уже вряд ли вообще удастся уехать. В любом случае, в январе 1961-го правительство Канады отказалось продлить их разрешения на работу.

Несмотря на сомнительный успех канадских гастролей, этого было достаточно, чтобы убедить их в том, что в дороге можно выжить. Но так или иначе, денег у них не было. Тогда Сонни позвонил Эду Блэнду, который сейчас писал аранжировки для рок- и поп-записей в Нью-Йорке, и попросил его помочь им найти работу. Блэнд сказал что-то ободряющее, и они решили попробовать.

И вот, в мраке канадской зимы, Дети Солнца упаковали свои инструменты и отправились в Нью-Йорк, при этом выбрав тот путь через Квебек и Нью-Хэмпшир, где всего лишь через полгода Бетти и Барни Хилл заявили о том, что *они* были самыми первыми людьми, которых похитила летающая тарелка.

Глава 4

Нью-Йорк-Сити, 1961 г. Идея состояла в том, чтобы просто сыграть несколько концертов, может быть, сделать какую-то студийную работу, после чего вернуться в Чикаго и опять начать работать в «Першинге». Но едва успев переехать через мост Джорджа Вашингтона, они столкнулись с такси и погнули одно из колёс на машине отца Ронни Бойкинса. Не имея денег, чтобы его починить, они снова оказались на мели. Сонни пошёл в телефонную будку, позвонил Эду Блэнду и Тому Уилсону и сказал им, что группа в городе; после этого они въехали в пару гостиничных комнат над клубом Peppermint Lounge на 45-й улице. Однако через несколько дней ожидания Стрикленд и Митчелл разнервничались, позвонили домой, чтобы им прислали денег, и уехали. Пятеро оставшихся переехали в комнату на 81-й улице между Вест-Энд-авеню и Риверсайд-драйв, а ещё через несколько дней нашли более дешёвое жильё ближе к центру на семидесятых улицах.

Нью-Йорк в начале 60-х имел такой вид (впрочем, как всегда), как будто вот-вот что-то должно случиться. Хотя Сонни было уже 47, и большинству нью-йоркских музыкантов он всё ещё был неизвестен, энергия города придала ему новые силы, и он начал строить большие планы и звонить музыкантам в Чикаго, уговаривая их присоединиться к нему. Но большинство из них не хотели уезжать из дома — либо потому, что у них были постоянные работы, либо (как Люшес Рэндолф) потому, что они были семейными людьми. Правда, с браком Пэта Патрика было не всё в порядке, так что он согласился сделать очередную попытку и через день-два сел на поезд в Нью-Йорк.

История не упоминает о реакции Нью-Йорка на Сонни тем летом, но он начал носить свои сценические наряды на улице — его можно было увидеть в коротком свободном балахоне и тюбетейке, украшенной оккультными символами. Пятеро членов группы ходили по улицам Манхэттена — Сонни обычно впереди, остальные за ним. Если кто-то интересовался, что всё это значит, он представлялся как Сан Ра, и говорил, что является потомком древних египтян. Правда, в другой раз он мог сказать, что происходит с Сатурна, планеты дисциплины и жертвы…

Трубач Арт Хойл только что ушёл из группы Ллойда Прайса и жил в отеле неподалёку от Таймс-сквер, когда однажды в два часа ночи Сан Ра привёл к нему в гости всю группу в составе шести человек и в полном облачении.

На груди у Сан Ра был большой медальон в виде солнца с лучами. Они взбудоражили даму, жившую на нашем этаже. Она приоткрыла дверь и украдкой посмотрела на них, после чего ретировалась в свою комнату. Наверное, приняла их за пришельцев из космоса!

Они пришли, чтобы попробовать уговорить Хойла присоединиться к группе на прослушивании в Basin Street East, и разговор продолжался почти всю ночь. Сан Ра обещал, что если он останется с ними, в Нью-Йорке они добьются такого успеха, какого никогда не видели в Чикаго. Больше того — он показал Хойлу одну из своих брошюр, где утверждалось, что смерть — это не обязательно единственный исход человеческой жизни. Это понятие было основано на одной строке из первого Послания Иоанна (5:16–17) — «есть грех не к смерти»; по поводу этой строки не было стандартной библейской конкордации. Это был просто некий туманный пассаж, очаровавший Сан Ра и побудивший его на изыскания. Что это был за грех, который можно совершить и таким образом отвергнуть смерть? «Сонни показал мне свою брошюру с уравнением вечной жизни, но его было трудно понять.» Хойл решил вернуться домой в Гэри, Индиана.

Сан Ра был очарован уличной жизнью Нью-Йорка. Она была более случайна, чем чикагская, менее сосредоточенна — город менялся от квартала к кварталу. Он ходил в долгие прогулки, иногда с одного конца города на другой, из Гарлема в центр. Вскоре он стал признанным нью-йоркским персонажем, непременной принадлежностью общественной жизни вроде Мундога — одетого монахом уличного музыканта, которого можно было увидеть на 52-й улице, или Джо Гулда — легендарного пропойцы из Бауэри, говорившего всем, что он пишет историю мира. Если вы останавливались и достаточно долго говорили с Сан Ра — может быть, пили с ним фруктовый сок или кофе — он начинал писать на салфетках, показывать словесные уравнения, вербальные формулы, говорить о мистическом, о нумерологическом весе букв алфавита или об иерархии Вселенной.

Сан Ра заходил в центровые клубы, по субботам заглядывал в магазины на Кэнал-стрит, вступал на углах улиц в воодушевлённые разговоры с другими персонажами. Однажды в Бауэри он наткнулся на Бога, а через несколько дней опять увидел его на 125-й улице. Какой-то чёрный тинейджер поприветствовал его: «Йо, Сан Ра!» — Сонни остановился и

спросил его, кто он такой. «Я Бог.» «Приятно познакомиться, Бог», — сказал Сонни. Когда они увиделись снова, Бог сказал: «Ты мне нравишься, Сан Ра, потому что если бы я сказал кому-то другому, что я Бог, мне бы начали говорить, что это не так.»

Когда Хантер услышал о том, что группа в городе, он вновь присоединился к ним. Они с Сан Ра провели много дней в разговорах, а по воскресеньям Хантер водил его в Бэйсайд к своим родителям — там он играл на пианино или сидел тихо и почтительно. Иногда Сонни ходил в кинотеатры на 42-й улице, где 24 часа подряд крутились повторные и второсортные фильмы. Он просиживал три или четыре фильма подряд, часто засыпал, но упрямо досиживал до момента, когда пропущенная им часть начинала демонстрироваться опять — после чего, бывало, шёл в другой кинотеатр. Когда же до Нью-Йорка дошли первые гонконгские художественные фильмы — *Come Drink With Me, One-Armed Swordsman, Dead End* — он стал их поклонником и старался не пропустить ни одного.

В апреле Сонни увидел по телевизору, что советский космонавт Юрий Гагарин стал первым человеком, облетевшим вокруг Земли в космическом корабле — он почувствовал себя оправданным и хвалился тем, что предсказал наступление космической эры почти за тридцать лет. Но меньше чем через месяц в вечерних новостях показали жестокое нападение на бирмингемских «ездоков за свободу» в Монтгомери, Алабама. Подобно сотням тысяч других, он чувствовал, что жизнь, от которой он надеялся сбежать, настигала его и на севере.

Хотя группе не везло с поисками места для выступлений, Том Уилсон предложил организовать сеанс записи на Savoy Records. 10 октября они пересекли реку и оказались в Ньюарке, в студии Medallion, с несколькими музыкантами, добавленными специально по этому случаю — это были детройтский тромбонист Бернард МакКинни, барабанщик Уилли Джонс и Ли Ананда — конга-барабанщик из Кашмира. Теперь у Сан Ра был тот же самый формат (октет плюс вокалист), который он часто применял в Чикаго, и они сделали пластинку, которая вполне могла служить образцом их репертуара в тамошнем клубе: там были несколько особенно угловатых и полифонически сыгранных бибоп-мелодий типа "Jet Flight", латинские ритмы, баллады типа "China Gate" (её «билли-экстайновским» баритоном спел Рикки Меррей под аккомпанемент колоколов и гонгов) и модальные пьесы вроде "Where Is Tomorrow", с двумя флейтами и бас-кларнетом, коллективно импровизирующими на фоне низкой одноаккордной фигуры на пианино и ритма тамбурина. Но там было и нечто

новое: в вещи "The Beginning" деревянные блоки, маракасы, ключи и конга-барабан утверждали быстрый фоновой ритм, поверх которого разворачивался долгий томный обмен фразами между бас-кларнетом и тромбоном, свободный от всякой гармонической структуры и песенной формы; в "New Day" та же самая открытая форма позволяла бас-кларнету Джона Гилмора и самодельному инструменту «морроу» Маршалла Аллена (японский шакуачи с мундштуком от си-бемольного кларнета) свободно переплетаться, однако при этом играть с ритмом и атмосферой, которые, казалось, пришли прямо из экзотической гавайской мастерской Мартина Денни; при этом всё звучало жизнерадостно и танцевально.

Несмотря на «серьёзное» заглавие — *The Futuristic Sounds Of Sun Ra* — и рисунок на обложке, на котором конга-барабан взвивался, как торнадо, в долине из фортепьянных клавиш на фоне оранжевого неба, пластинку с самого начала стали преследовать неприятности. Заметки Тома Уилсона на обложке были полны неточностей; несколько названий пьес были написаны неправильно ("Of Wounds [Sounds] And Something Else" и "China Gates [Gate]"); день рождения Сан Ра был приведён с ошибкой минимум в семь лет; ему ошибочно (хотя, без сомнений, по его предложению) было приписано вдохновляющее влияние на скупой, модальный фортепьянный стиль Ахмада Джамала; колледж, в котором он учился, был назван неправильно; Оркестр Эрскина Хокинса был назван "Erskine Caldwell 'Tuxedo Junction' Band" (в этом случае гораздо лучше подошло бы "Tobacco Road Band"). Дистрибуция была на таком же низком уровне, как с пластинками Saturn, а первая рецензия появилась через 23 года, когда в 1984 г. альбом был переиздан под названием *We Are In The Future*.

Томми Хантер подыскал группе бесплатную репетиционную базу в Columbus Rehearsal Studio на 8-й авеню между 57-й и 58-й улицами, где он сам работал. Там Сан Ра взялся за аккомпанемент певцам типа Брока Питерса и игру на репетициях танцевальных групп. Когда это здание было продано, Хантер нашёл работу в Choreographers' Workshop, репетиционной базе танцевальных коллективов по адресу 414, Западная 51-я улица. На протяжении следующих трёх лет это была репетиционная база группы, а по вечерам и уикендам — ещё и студия звукозаписи. Когда появилась возможность, они стали работать в подвале, потому что там было хорошее пианино и лучшая акустика, но вообще играли там, где приходилось. Хантер теперь стал их вторым барабанщиком, а также начал записывать все их репетиции на магнитофон Ampex 601, который он купил за 800

долларов в ломбарде, после чего вместе с Сан Ра занимался монтажом плёнок.

Через месяц Сан Ра послал кое-какие их записи в Чикаго Олтону Абрахаму; они вышли лишь в 1972 г., когда пластинка *Bad And Beautiful* стала первой из 11-ти альбомов Saturn, записанных в Chorographers' Workshop. Строгое чёрно-белое фото Сан Ра в окружении Аркестра на её обложке даёт весьма неверное представление о материале, который представлял собой удивительно традиционную запись, сделанную в составе секстета. При помощи темы из фильма *The Bad And The Beautiful* и мелодий из бродвейских постановок типа "And This Is My Beloved" и "Just In Time", Сан Ра как бы объявлял, что теперь он работает в Нью-Йорке. Однако по другим пьесам, записанным на репетициях в том же самом году, заметно, что группа в тот период быстро менялась, и в следующие четыре года на их пластинках вышли только две поп-песни.

Примерно в то же самое время был записан ещё один сатурновский альбом — *Art Forms Of Dimensions Tomorrow* (выпущен лишь в 1965 г.), из которого видно, что группа начинает делать музыкальные «большие скачки». В альбоме, на обложке которого (её разработал Сан Ра) стоит его имя, изображённое большими синими паукообразными буквами, и изображена тщательно вырисованная парящая вверху похожая на птеродактиля фигура, содержались, например, два упражнения ритм-секции ("Cluster Of Galaxies" и "Solar Drums"), в которых звук подвергался такой странной реверберации, что создавалась угроза уничтожения индивидуальных характеристик инструментов и превращения музыки в низкобюджетную *конкретную музыку*. Однажды, во время настройки группой своих инструментов, Хантер проверял работу магнитофона и обнаружил, что если вести запись в наушниках, можно завести кабель с выходного разъёма магнитофона на вход и тем самым создать массивную реверберацию:

> Я не знал, что об этом подумает Сан Ра… мне казалось, что он выйдет из себя — но ему понравилось. Он просто очумел! Работая регулятором выходного уровня, я мог управлять этим эффектом — ускорять, замедлять его, прерывать, вообще делать что угодно.

Когда Хантер попросил, чтобы его имя было указано на пластинке в качестве звукорежиссёра, Сан Ра сказал, что им нужно держать его в секрете, чтобы люди не попытались раскусить его студийные фокусы.

В пьесе "The Outer Heavens" Сан Ра вообще не использовал

ритм-секции; всё игралось камерной группой, состоящей из его пианино и квартета из саксофонов и трубы — при этом каждый исполнитель создавал свои собственные ходы, имея относительную независимость от остальных. С другой стороны, "Infinity Of The Universe" представляла собой практически сплошную ритм-секцию, сгруппированную вокруг центра, построенного монотонной гулкой фигурой на крайних басовых клавишах пианино; труба и бас-кларнет присоединялись лишь в конце. С самого начала по нью-йоркским «сатурнам» стало понятно, что каждая пластинка будет исключительно своеобразной — как будто их записывали разные составы.

К 50-м годам коммерческие компании грамзаписи разработали классический стиль работы, гарантирующий, что сам процесс записи будет невидим, а приёмы записи будут использоваться подобно красочным окошкам, при помощи которых создаётся иллюзия присутствия слушателя «в одном помещении» с музыкантами. Но на изданиях «Сатурна» Сан Ра начал регулярно нарушать эти правила — записываясь живьём в странных местах, используя фидбэк, искажения, высокие уровни задержки и реверберации, необычное размещение микрофонов, неожиданные затихания или обрывы, и вообще всевозможные эффекты и шумы, привлекающие внимание к процессу записи. На некоторых записях можно слышать, как звонит телефон или кто-то ходит рядом с микрофоном. Это был грубый продюсерский стиль, можно даже сказать, антистиль — направленный внутрь себя подход, предвосхищавший и фри-джазовую манеру записи, и продюсерские качества панка.

Отсутствие работы не давало некоторым из музыкантов покоя. Пэт Патрик начал работать с оркестром Теда Керзона, различными латинскими группами, а в 1963-м стал музыкальным директором кубинской поп-джазовой группы Монго Сантамарии, и даже написал их хитовую песню "Yeh Yeh". Джон Гилмор начал каждый понедельник ходить со своим тенором в Бёрдлэнд — в этот день выступавшие там группы разрешали музыкантам со стороны присоединяться к ним. Однако нью-йоркским музыкантам он был неизвестен, и прошло четыре месяца, прежде чем у него появилась возможность сыграть. Выступала группа латинского джаза Уилли Бобо, в ней на саксофоне играл Патрик, и он попросил, чтобы после представления Гилмору разрешили подняться на сцену. Но как только Джон начал играть, у него начались неприятности — нью-йоркская ритм-секция была совсем не похожа на те, к которым он привык, и не хотела ему уступать. Позже он рассказывал журналисту Вэлу Уиллмеру:

> Я никак не мог получить то, чего хотел. Я начал нервничать, потому что, как вы понимаете, впечатление, которое ты производишь в таком месте, как Бёрдлэнд, значит очень много. Оно значит вот что — работаешь ты или нет. Я сказал: «Мне бы надо *что-нибудь* сделать, и побыстрее!»
>
> Не имея возможности играть *вместе с* музыкантами, Гилмор решил играть против них. «Я играл по отношению к ним некий контрапункт, не пытаясь попасть в тот же грув. Так или иначе, это подействовало. Получилось так хорошо, что они не поняли, играл я что-то или нет!»
>
> Музыканты и публика были поставлены в тупик совершенно новым направлением, которое приняла музыка. Но один человек не смутился. На задних рядах в клубе сидел Джон Колтрейн, и на него это произвело потрясающее впечатление. Он подбежал к самой сцене и начал кричать: «Джон Гилмор, Джон Гилмор, засранец ты этакий. Ты попал в точку, ты ухватил идею!» Все прочие чуваки стояли вокруг меня и думали: «Я не знаю, что там делает этот чувак — играет он или нет.» Но когда они услышали такие слова от Трейна, они сказали: «О, этот чувак — он, *наверное,* играет то, что надо!»

Саксофоны — и в особенности тенора — к 40-м годам начали занимать ведущее положение, которое играли медные в раннем джазе. Несмотря на то, что в истории музыки они были сравнительно поздними изобретениями, они обладали потенциалом создания огромного множества тонов, многие из которых находились за пределами западной эстетики: вихрь звуков, новые экстремальные вибрато, альтернативные способы извлечения той же самой ноты, чрезвычайно вокализованная артикуляция и так называемый фальшивый верхний регистр (бродившие по барам ритм-энд-блюзовые саксофонисты считали его истинным регистром инструмента). С помощью этих дудок музыкант мог гудеть, кричать, плакать, рычать, издавать трескучие и хлопающие звуки и, в общем, достигать механических и доступных человеку пределов красоты и истинной звуковой мерзости. И Гилмор (с подачи Сан Ра) применял эти технические приёмы, наверное, более неумолимо, чем кто-то до или после него — притом делал это с почти религиозным энтузиазмом. И хотя его преданность музыке Сонни помешала ему добиться более широкой публичной известности, его влияние на других саксофонистов (например, на Джона Колтрейна) было весьма глубоко. По мере укрепления своей репутации Гилмор начал время от времени уходить из Аркестра (иногда по желанию Сонни, иногда — вопреки ему), чтобы играть и записываться с барабанщиком Питом ЛаРока, а потом с Фредди Хаббардом, Элмо Хоупом, МакКоем Тайнером, Полом Блеем и Эндрю Хиллом. Часто это было источником трений, но Джон всегда возвращался, и Сонни всегда рассчитывал, что он рано или поздно вернётся. Время от времени, когда Сонни начинал свирепствовать по поводу оплошностей того или иного музыканта, Гилмор спрашивал его: «Ты даже МЕНЯ бы уволил, да?» И Сонни всегда отвечал — да.

В январе 1962 г. Аркестру наконец удалось найти место для выступлений — Cafe Bizarre на 3-й улице, длинное узкое помещение с полом, посыпанным опилками, пузатой печкой и палочками корицы в чае. Это было место, вполне сознательно приспособленное под битников, и оно привлекало начинающих поэтов и художников (а позже такие группы, как Velvet Underground). Музыканты Сан Ра, выступавшие под названием The Outer Spacemen, зарабатывали всего два доллара за вечер плюс гамбургеры и чай, но их музыку начали слушать другие музыканты — кто-то спрашивал, нельзя ли с ними порепетировать, кто-то отмахивался от них, как от группы «на час». Там их, например, услышал Чарльз Мингус; он стал одним из первых защитников их музыки и даже познакомил Сан Ра с

хореографом Катрин Данхем, а потом устроил ему прослушивание. Данхем находилась в Нью-Йорке для постановки ревю *Bambouche* с африканскими танцорами и *Аиды* в «Метрополитен», где использовались западноафриканские и гаитянские танцы. И хотя прослушивание кончилось ничем, Сан Ра обрадовался, когда она спросила своих барабанщиков, почему они не умеют играть такие ритмы, как те, что играла его группа. Через некоторое время, когда Сан Ра пришёл на концерт Мингуса в Five Spot, Чарльз увидел его и спросил, что он тут делает. «Я часто бываю в Вилледже», — ответил он. «Нет», — сказал Мингус, — «я имею в виду, что ты делаешь здесь, на *Земле?»*

Время, проведённое в Cafe Bizarre, принесло свои плоды: Сан Ра попросили сыграть концерт в рамках серии «Джаз и Ява», которая сопутствовала кинопросмотрам в Charles Theater на углу 12-й улицы и авеню Б. Этот кинотеатр был центром авангардной кинодеятельности в Вилледже — там Джонас Микас ставил в полуночные сеансы картины таких новых подпольных кинорежиссёров Америки, как Стэн Бракедж и вёл серии фильмов таких индивидуальных мастеров, как Фриц Ланг и Сэм Фуллер. Микас познакомился с Сонни, когда тот вместе с Эдом Блэндом был на кинофестивале в Чикаго, и подумал, что он идеально справится с музыкальным сопровождением этих программ. И вот, в два часа дня 18 февраля (как гласило объявление в Village Voice) Le Sun Ra & His Cosmic Jazz Space Patrol дали концерт «Джаз из открытого космоса» — «сочетание Монка, Эллингтона и Орнетта Коулмена. ДЖАЗ С ТЯЖЁЛЫМ СВИНГОМ плюс НОВЫЕ ЗВУКИ Зебра-барабанов — японской флейты — «камина» — и Завтрашнего Дня.» В цену билета (2 доллара) входили концерт, кофе и художественный фильм.

Вечером перед концертом Томми Хантер оставил барабаны в своей машине, а когда вернулся, машины уже не было. На замену в последнюю минуту был взят барабанщик, не знавший музыки, вследствие чего пришлось вносить в музыку изменения ради соответствия его нео-африканскому стилю. Правда, публика едва ли могла заметить разницу, если бы даже обратила на это внимание. Потому что когда поднялся занавес, она увидела Сан Ра в золотой повязке на голове и усеянном чёрными и золотыми звёздами балахоне; сцена была переполнена обычными, экзотическими и самодельными инструментами вроде камина (т.е. настроенных по высоте деревянных дощечек), солнечной арфы (украинской *бандуры)* и летающей тарелки (она была представлена в немом варианте, переливаясь красными, зелёными и белыми огнями). Когда они начали играть, публика услышала декламации и распевы, хор ритм-инструментов,

выбивающийся из-под пронзительных соло флейты, бас, по которому неистово ходил смычок, грозные духовые ансамбли в нижнем регистре — и сквозь всё это зигзагами двигался Сан Ра, то дирижируя, то расхаживая с летающей тарелкой, то используя свой балахон как декорацию.

Этого представления оказалось достаточно, чтобы группа впервые стала заметна в национальном масштабе (в Down Beat появилось изумлённое упоминание под заголовком «Солнце тоже встаёт»), и чтобы на них впервые обратила внимание New York Times: Джон С. Уилсон опубликовал там двусмысленное поздравление под заголовком «Джазу космического века не хватает сторонников: Космической группе не удаётся выйти на орбиту при помощи ритмической тяги». Уилсон, отвлечённый космическим блеском и шиком представления, нашёл музыку ритмически сильной, но полной «похоронных диссонансов, разноображиваемых плотной тяжёлой ансамблевой игрой, тремя саксофонами и эуфониумом.» Однако «музыка м-ра Ра держит публику начеку», — заключил он, — «и это уже хорошо.»

* * *

Многие записи, сделанные группой на репетициях, вышли на пластинках лишь через несколько лет, при этом иногда (как, например, на изданной в 1975 г. пластинке *What's New?)* ошибочно смешиваясь с записями, сделанными гораздо позже. Но пластинка *Secrets Of The Sun* была полностью записана в 1962-м (правда, издана только в 1965-м, в фиолетовом конверте с рисованным портретом Сан Ра — его глаза прикрыты тюрбаном и солнечный луч бьёт в девятиконечную звезду («третий глаз») у него на лбу). В комментариях на обложке содержится краткое оптимистическое заявление Сан Ра:

> Здесь записана музыка, провозглашающая наступление другого века. В пору, когда к жителям земли обращается так много голосов, я сомневаюсь, стоит ли добавлять в этот шум свой голос. Но я должен сказать то, что мне нужно, а поскольку мне кажется, что я могу передавать мысли быстрее при помощи музыки, я решил высказаться. Мне не нужно говорить ничего, кроме того, что мы быстро и величественно движемся к встрече с лучшей реальностью, с лучшей и более важной жизнью.

На *Secrets Of The Sun* впервые появились две пьесы, на много лет ставшие постоянной частью программы Аркестра: "Friendly Galaxy", которая начиналась как камерная пьеса, звучанием ансамбля флейт, бас-кларнета и флюгельгорна, а также "Love In Outer Space" — странным образом знакомо звучащая баллада. Томми Хантер теперь стал постоянным звукорежиссёром группы, и за барабанами всё чаще сидел С. Скоуби Строумен; на "Solar Symbols", дуэте для перкуссии, Хантер при помощи открытой им техники реверберации создал то, что впоследствии стало называться чистой амбиентной музыкой.

В "Solar Differentials" на сцене впервые появился новый «космический вокалист» Арт Дженкинс (или, в египто-мистическом написании Сан Ра, применённом на обложке, "Ahrt Jnkins"). За несколько месяцев до записи он начал искать случая прослушаться у Сан Ра, и спел ему несколько ритм-энд-блюзовых мелодий. Сонни сказал ему, что у него хороший голос, но он ищет певца, который мог бы сделать невозможное («Возможное уже пробовали и из этого ничего не вышло; сейчас я хочу попробовать невозможное»). Однажды, когда группа записывалась

в Choreographers' Workshop, Арт вернулся, настроенный на то, чтобы во что бы то ни стало попасть на пластинку; он начал рыться в мешке с разнообразными инструментами, стараясь найти что-нибудь, на чём он мог бы сыграть. Но всякий раз, когда он что-нибудь выбирал, кто-нибудь из группы советовал ему положить эту штуку на место. Когда же он вытащил со дна мешка бараний рог, никто не стал возражать; тогда он начал петь в него, но задом наперёд, приложив рот к широкому отверстию. Получался дикий звук, который становился ещё причудливее из-за того, что Дженкинс менял тон, двигая рукой над узким отверстием. Сонни захохотал: «Вот *это* действительно невозможное!», и попросил его сделать на пластинке бессловесные вокальные импровизации:

> Сан Ра попросил меня петь с моей африканской стороны — не с точки зрения цвета, а белый и чёрный — это всего лишь цвета. Духом я унёсся в Африку, в мою родную деревню с её певцами — это было как во сне. Поскольку универсальный голос — это певческий голос, я смог установить с ним контакт.

Позже он вспоминал, что в детстве сильно заикался, и соседи посоветовали следующее лечение: он должен был пить мёд с травами из бараньего рога. Тогда он не вылечился, но теперь понял, что это был пророческий совет.

ИСТ-ВИЛЛЕДЖ

В центре Нью-Йорка у группы появилась и другая работа: прежде всего четыре недели в Les Deux Megots на углу 64-й Восточной и 7-й улиц, ещё одном притоне поэтов и писателей, где объявления гласили: «Джаз с других планет» и «Джазовые тональные стихи»; потом начала подворачиваться работа в Cafe Wha? и других кофейнях и закусочных. Однако ни один ортодоксальный джаз-клуб не хотел иметь с группой ничего общего. Так что Сан Ра в отсутствие других предложений сам стал вожаком новой богемы, знакомой фигурой в тех местах, куда шли новые битники Вилледж, дабы отстраниться от пышности, пьянства и туризма традиционных джаз-клубов, казавшихся им олицетворением ушедших 50-х.

Новая волна Вилледж-богемы перемещалась в Лоуэр-Ист-Сайд, который в какой-то момент мгновенно стал «Ист-Вилледжем», районом, который когда-то был самой густонаселённой трущобой Америки, и где до сих пор чувствовалось сильное влияние еврейской, итальянской, пуэрториканской и украинской волн иммиграции, осевших в пятиэтажных многоквартирных домах; многие из переселенцев до сих пор жили в этом районе и хорошо уживались с новосёлами, потому что это шло на пользу бизнесу. Путь новых поселенцев облегчался тем, что городские власти уже разрушили некоторые районы, за которыми закрепилась слава трущоб (иногда в них находились такие легендарные места, как первый клуб Five Spot). Среди людей, потянувшихся в Ист-Вилледж в начале 60-х, было чрезвычайно много чёрных художников, писателей и исполнителей; они быстро основали собственные общества, музыку, театры и журналы. Через несколько лет там уже были: Экспериментальный Театр La MaMa, Компания Негритянских Ансамблей, Новый Федеральный Театр, Кафе Неориканских[16]Поэтов, поэтическая группа Umbra. Всё это возглавлялось такими людьми, как Эллен Стюарт, Стив Кэннон, Ишмаэль Рид, Дэвид Хендерсон, Эмилио Круз, Роберт Томпсон, Мозес Ганн, Лу Госсетт, Роско Ли Браун, Билл Диксон и ЛеРуа Джонс. Вскоре этому явлению можно было дать название второго Возрождения Гарлема, хоть некоторые до сих пор отказываются признать даунтаун центром чёрных искусств. Это был остров творческого возбуждения, который в то время наиболее близко соответствовал понятию американского интегрированного сообщества. Хотя вскоре всё это было омрачено войной, повышенным расовым напряжением и хаосом, несколько лет этот

район существовал как мечта, как некая городская пастораль… притом с низкой квартплатой.

Сан Ра был привлечён пылом этой экспансии, и в 1962 г. он перевёз ядро Аркестра в дом по адресу 48, Восточная 3-я улица, находившийся в самом сердце места, которое драматург Мигель Пинеро впоследствии назвал Алфавитным Городом. Сонни жил в глубине квартиры на втором этаже — в ней были две комнаты, соединённые альковом, и большая кухня. Он оживил внешний вид стен, при помощи пульверизатора раскрасив их оранжевой, серебряной и золотой красками, после чего нарисовал на этом фоне чёрные фигуры. Красный пластмассовый абажур, подсвеченный сверху, освещал комнату алым светом. В кладовках и просто на полу были навалены ящики, барабаны, костюмы, инструменты, фонографы, картины, ноты, журналы, газеты, плёнки, пластинки и коллекция странных ламп. На внутренней стороне двери висели вырезки со статьями о космических пришельцах с такими заголовками, как «Первое в мире НЛО-убийство» и «Русским не дают покоя НЛО».

Гостиная на втором этаже использовалась для репетиций, а также как место, где могли собираться и ночевать музыканты. Там же был платный телефон; у многих музыкантов были свои собственные почтовые ящики. Комнаты на третьем этаже оккупировали Джон Гилмор и Пэт Патрик. Этот дом стал известен как Солнечный Дворец.

Со временем община Ист-Вилледж стала чем-то вроде большой семьи. Заборы между домами ломались, чтобы дети могли спокойно ходить из одного двора в другой; между семьями заключались соглашения о обоюдном присмотре за детьми; устраивались общие обеды и ужины. В этом обществе поэтов, художников, танцоров и музыкантов тянуло друг к другу, и музыканты вскоре нашли себе товарищей. На 3-й улице или через один-два квартала проживали люди, вскоре составившие элитный список нового джазового авангарда: Арчи Шепп, Орнетт Коулмен, Дя^зеппи Логан, Сонни Симмонс, Бертон Грин, Генри Граймс, Чарльз Тайлер, Чарльз Моффетт, Санни Меррей, Джеймс Джаксон и Сесил Тейлор. Неподалёку жили: Мингус, братья Эйлер, Дэнни Дэвис, Сонни и Линда Шеррок, Байард Ланкастер, Дэйв Баррелл, Фароа Сандерс и Мэрион Браун. А через несколько кварталов можно было увидеть, как на Уилямсбургском мосту по ночам упражняется Сонни Роллинз. Сан Ра был в состоянии в критический момент оказать влияние на ещё один музыкальный город, и среди его первых учеников и спутников были Дьюи Джонсон, Рашид Али, Сонни Шеррок и Мэрион Браун. На нескольких репетициях побывал Джон Колтрейн; они с Сан Ра

разговаривали по телефону, и Сонни предлагал ему музыкальные и духовные консультации, а потом ставил ему избранные места из репетиционных плёнок. Все они были приверженцами того, что тогда получило пробное название "the new thing".

Хотя теперь у Сонни наконец был дом, где Аркестр мог репетировать и где могли жить некоторые его участники, удерживать группу вместе оказалось труднее, чем он предполагал. Репетиции не всегда было легко созвать (особенно срочно), потому что не все музыканты жили в одном месте. Кроме того, свою роль играли и соблазны большого города. Фактически он был отцом семейства, оставшегося без матери, и ему приходилось играть роли обоих родителей. Хотя сам он предпочитал широкую дорогу и глубокую программу действий, ему часто приходилось давать финансовые советы, предоставлять приют нуждавшимся, а в некоторых случаях бороться за выживание и освобождение от вредных привычек некоторых музыкантов. Некоторым они казались сообществом людей, зависящих друг от друга, а Солнечный Дворец — тихой гаванью в хаотичной буре Нью-Йорка 60-х.

Иногда, когда им не хватало денег на еду, он сам брался за приготовление пищи, и его кухня была похожа на музыку — она была столь же индивидуальна, духовно направлена и создана неким таинственным образом. Его главным блюдом было Лунное Рагу — смесь зелёного перца, лука, чеснока, картофеля, окры, помидоров и кукурузы; когда оно было приготовлено правильно, он говорил, что можно ощутить индивидуальный вкус каждого ингредиента. Однажды, когда его попросили поделиться рецептом для кулинарной книги музыкантов, он предупредил её авторов, что в этом блюде нет строгих пропорций; кроме того, для его приготовления были необходимы искренность и любовь, не говоря уже о способности зажигать огонь с помощью психической силы:

> Нельзя сказать: «Чайную ложку того, чайную ложку этого.» Ты импровизируешь, как музыкант. То же самое, что жить в духовной плоскости — ты берёшь нужные вещи, сам не зная, почему. Когда готовишь так, выходит чудесно. Если начинаешь планировать, ничего не получается.

Когда участники Аркестра приводили в дом своих подружек, он мог относиться к ним оскорбительно, потому что боялся, что из-за этого музыканты начнут уходить из группы. Он хотел, чтобы они следовали его примеру — рвали все связи со своими семьями, или по крайней мере, ослабляли свои сентиментальные

привязанности. А фактор смерти лишь осложнял дело, потому что раз он не хотел, чтобы они признавали своё рождение, ему хотелось, чтобы они отрицали смерть. Так что когда умерла мать Джона Гилмора, он пытался отговорить его ходить на похороны; даже когда умер один из его саксофонистов, ему удалось воспрепятствовать их визиту на кладбище.

В этих вопросах он мог быть весьма мстителен. Если речь шла о ком-нибудь из его старых музыкантов, которых могли и не касаться обычные наказания, он буквально вычёркивал их из рекламных фотографий или в виде наказания вырезал их сольные партии из пластинок. Или не объявлял соло, давая тем самым музыканту понять, что тот сделал что-то не так.

Большинство американских музыкальных критиков с самого начала списали Сан Ра со счетов — тем более им досаждали его упорство и медленное восхождение вверх. Группа мужчин, живущих вместе и одевающихся в странные одежды, не годилась для джаза. Мартин Уильямс, старейшина джазовых критиков, много сделавший для того, чтобы джаз стал безопасен для демократии, говорил, что кто-то должен разоблачить их. Даже многие музыканты в Нью-Йорке с опаской относились к Сан Ра и его методам. «В 60-е годы все в Лоуэр-Ист-Сайд были странными», — говорил Джеймс Джаксон. «Странными были даже полицейские. Но Аркестр был чуднее всех чудаков.» Для некоторых музыкантов Сан Ра был отцом, от опеки которого они спаслись; другие говорили, что он напоминает им о службе в армии. Однако, несмотря на то, что старинные южные семьи, возглавляемые мужчинами, были не в моде, патриархат начал понемногу возвращаться на волне чёрного культурного национализма — и Сан Ра странным образом начал становиться стильной фигурой.

Некоторые другие музыканты жаловались, что Аркестр играет слишком долго без перерывов, что им слишком мало платят за работу и тем самым создаётся опасный прецедент. Но мало-помалу Сан Ра начал приобретать уважение, которое часто уступало место изумлению. «Нас называли Сан Ра и его Сверхчеловеки», — говорил Джаксон, — «из-за тех требований, которые налагала на нас музыка. Все видели, что мы способны на такие вещи, как переехать через всю страну, сыграть концерт, повернуть и уехать обратно, а едва добравшись домой, тут же начать опять репетировать.» Музыканты заходили к ним, чтобы просто посмотреть на репетиции и проверить, правда ли то, что они слышали; а другие — как, например, Рахсан Роланд Керк или Чарльз Ллойд — приходили, чтобы купить пластинки. Потом начинали заходить и другие — танцоры, поэты, актёры. Больше

всего их удивляла готовность Сан Ра пускать на свои репетиции и начинающих, и вовсе не музыкантов. Антонио Фаргас, актёр, позже ставший непременной фигурой в нацеленных на чёрных фильмах типа *The Cool World, Putney Swope* и *Across 110th Street,* сам был одним из таких посетителей:

> У Сан Ра было помещение на верхнем этаже в Вилледж, и он приглашал людей, чтобы они пришли и постучали по какой-нибудь кастрюле или что-нибудь подобное. Зашёл и я. Помню своё чувство в его присутствии. Он был человеком, способным найти музыку без музыки. Я ничего не знал о музыке, но имел чувства, и мне казалось, что я на самом деле играю, когда что-то там делал вместе с группой. Может быть, именно такого мира я и искал — мне кажется, сама эта идея *эклектичной жизни* и есть то, чего должен придерживаться художник.

В следующем году у Аркестра была непостоянная работа в Playhouse пианиста Джина Харриса — это была кофейня на МакДугал-стрит, где они часто играли перед пустым помещением. Именно там Сонни впервые встретил Фаррелла «Литтл-Рока» Сандерса, который время от времени работал там официантом. Сандерс был тенор-саксофонистом с ритм-энд-блюзовой подготовкой; он играл на поразительной громкости и со звонкой, раскалённой добела остротой. Он приехал из Сан-Франциско, и в Нью-Йорке едва мог выжить: часто он жил на улицах, под лестницами, везде, где только можно было провести ночь; одет он был в лохмотья. Сан Ра дал ему жильё, купил новые зелёные штаны в жёлтую полоску (Сандерс терпеть их не мог, но был вынужден носить), посоветовал сменить имя на «Фараон» и мало-помалу ввёл его в группу. Сандерс вспоминал, что первую свою ночь в их доме он провёл, гадая, чего ему ожидать от Сан Ра. Поскольку ему не досталось кровати, пришлось всю ночь просидеть на стуле. Едва заснув, он вновь просыпался, и чувствуя себя не в силах опять заснуть, начал ходить по комнате. Через несколько минут прямо на то место, где он спал, обрушился потолок.

Записи с репетиций 1963 года дали достаточно материала для трёх пластинок, но в тот год вышла только одна — *When Sun Comes Out,* в чистых или оформленных от руки конвертах. Там по-прежнему были атмосферные соло флейты и болерообразные барабаны, а в "Circe" присутствовал бессловесный вокал, напоминавший об эллингтоновской традиции "Creole Love Song". Но во всех прочих местах пластинки были разбросаны намёки на

будущее: новая обработка "We Travel The Spaceways" спустя три года после первой версии, демонстрирует всё более сильную склонность Сан Ра к атональной фортепьянной игре и внезапно взрывается фигурами в учетверённом темпе; на "Calling Planet Earth" Пэт Патрик испытывает предельные физические характеристики баритон-саксофона и свободно блуждает вдали от Сан Ра, настойчиво утверждающего на пианино единственный тональный центр; позади них ритм взламывает самый буйный и утончённый барабанщик из всех, игравших с Сан Ра — Клиффорд Джарвис, сын Мальколма Джарвиса («Коротышки» из тюремных воспоминаний Мальколма Икс), которого часто можно было видеть в компании дочери баронессы Паннониками де Кёнигсвартер.

В заглавной песне слушатель знакомится со вторым альт-саксофонистом группы — Дэнни Дэвисом, семнадцатилетним жителем даунтауна, который был естественной обёрткой для радикальных ревизий подхода к альту, производимых Маршаллом Алленом; тут звучала первая из саксофонных дуэлей, ставших ежевечерним коронным номером Аркестра: «Они с Маршаллом были так тесно связаны, что различить их было невозможно», — говорил Джаксон.

> Они могли начинать и останавливаться на одной и той же ноте, в том же самом невозможно запутанном ритме. Они садились одновременно, вынимали дудки изо ртов одновременно. Вся публика помирала со смеху.

Саксофонные «битвы» были привычным компонентом джаза 40-х, но Сан Ра углубил эту идею, заставив музыкантов мимически изображать битву — наскакивать друг на друга или кататься по полу. А иногда, в «королевском сражении», альты брали сразу четверо саксофонистов.

When Angels Speak Of Love, вторая пластинка 1963 года, вышла в свет в 1966 г. в красно-белом оформлении, с фотографией Сан Ра, растянутой в ширину для создания «полос». Даже спустя три года, когда её впервые услышали любители музыки, она считалась странной; это впечатление ещё усугублялось предельным уровнем эха, состязанием духовых за самую пронзительную ноту, многослойными ритмами, полиритмический эффект которых усиливался до предела массивной реверберацией (которая внезапно то включалась, то выключалась). Центральная пьеса альбома — это "Next Stop Mars", очень длинная композиция, открывающаяся космическим распевом, после чего Аллен и Гилмор на своих дудках заходят за границы, которые в то время не мог преодолеть практически никто. На заднем плане Сан Ра

вновь неумолимо крутился вокруг одного тонального центра, играя так, что казалось, будто каждая его рука была полностью независима от другой; после этого начинались громовые раскаты на нижних нотах на фоне баса Бойкинса — весь этот лязг ещё усиливался электронной обработкой.

На обложке пластинки было приведено стихотворение Сан Ра, в котором он впервые иденифицирует себя с ангелами, которые воспринимаются как космические музыканты, создатели (подобно Люциферу) света из тьмы:

КОГДА ГОВОРЯТ АНГЕЛЫ
Когда говорят Ангелы,
Они говорят о космических волнах звука
Волновая бесконечность
Всегда касается планет
В уходящей в неизведанное оппозиции
Когда говорят Ангелы,
Они говорят на языке волновой бесконечности
Лучевой космос
Синхронизирует потоки тьмы
В видимое бытие Затемнение!
Тёмный Живой Мифо-мир бытия

Cosmic Tones For Mental Therapy, третья из пластинок, записанных в 1963 г. (на этот раз выпущенная в 1967 г.), была не менее поразительна. "And Otherness" — это маленький групповой этюд в низких тонах (бас, бас-кларнет, бас-тромбон, баритон-саксофон), камерная сущность которого подпирается богатыми смычковыми пассажами Бойкинса; в "Thither And Yon" гобой, смычковый бас и барабаны затоплены такими реверберацией и тональной обработкой, что так и кажется, будто психоделия родилась тогда, а не два года спустя в хипповом Сан-Франциско. Прочие пьесы на пластинке были записаны живьём в 10 утра в бруклинском Тип-Топ-Клубе — пока Томми Хантер играл там в составе трио Сары МакЛолер, группе можно было использовать орган Hammond B-3. (Хантер вспоминает, что во время записи в дверь просунули головы какие-то местные мальчишки и начали кричать посетителям, принимающим свою утреннюю дозу: «Эти парни вообще не умеют играть!») Это был один из немногих случаев, когда Сан Ра играл на «Хаммонде», любимом органе 60-х; правда, вместо того, чтобы использовать его по прямому фанк-назначению, он с его помощью добивался главным образом тональной окраски.

Позже в этот же день в близлежащем ресторане в Бруклине

произошла сцена: Сан Ра отказал управляющему в просьбе снять за едой шляпу («Это семейное заведение!»). Тогда управляющий приказал группе убираться, одновременно настаивая на плате за уже съеденное. Позвали полицию, и последовала долгая дискуссия; в конце концов полицейские решили, что менеджеру нужно было выгонять их, пока они ещё ничего не съели. Инцидент, таким образом, был исчерпан. Шляпы были болезненным местом Сан Ра — его никогда не видели на публике с непокрытой головой, особенно после того, как у него начала появляться лысина. Примерно в это же время у него произошло серьёзное столкновение со священником, потребовавшим от него выйти из церкви, если он не хочет снимать шляпу.

В начале 60-х в Audiosonic, независимой студии звукозаписи в Брилл-Билдинг недалеко от Таймс-сквер Сан Ра наткнулся на одного из тамошних звукорежиссёров, Фреда Варгаса. Варгас был из Коста-Рики, и прошёл путь от района торговцев одеждой до работы в лабораториях REL под руководством генерала Эдвина Ховарда Армстронга, изобретателя FM-радио, а в дальнейшем стал звукорежиссёром. Вскоре после этого Варгас и Уоррен Смит, учитель английского из Коннектикута, выкупили Audiosonic и превратили её в студию Variety по адресу 225, Западная 46-я улица. Их обоих заинтриговала музыка Сан Ра, и они начали записывать его маленькие группы; когда в 1968 г. студия сгорела и им пришлось перебраться на Западную 42-ю улицу, в новой студии уже мог разместиться весь оркестр Сан Ра (иногда в составе 30-ти музыкантов). Они предоставили ему долгосрочный кредит, что позволило время от времени забывать о неоплаченных чеках и помогли снизить затраты (Сонни часто приходилось выгадывать 50 долларов, приклеивая на пластинки свои собственные чистые «пятаки», тем самым снижая затраты на изготовление 12-дюймовой пластинки до 99 центов). Варгас и Смит дали Сонни возможность довести минимальную партию какой-либо пластинки до 100 экземпляров — у большинства компаний грамзаписи минимум был 500. Изготавливая обложки вручную, они вообще могли снизить оформительские затраты до нуля. Часто на обложке стояло лишь одно выведенное чёрными чернилами заглавие или место записи, но временами обложки были довольно замысловаты — с многоцветными координатными сетками, радугами или звёздными сценами; иногда на них были приклеены вручную отретушированные фотографии Сан Ра, или же обложки были заламинированы куском фигурной полиэтиленовой занавески для душа. Иногда у каждой пластинки была своя собственная обложка.

На протяжении последующих тридцати лет Варгас записал

много музыки Сан Ра; кроме того, он занимался вместе с ним монтажом и мастерингом и помогал в изготовлении тиража. Он познакомил Сонни с некоторыми людьми из шоу-бизнеса — например, с Гершоном Кингсли, давним энтузиастом синтезированного звука, который позже помогал Сонни программировать его первый Муг. Обычно Аркестр записывался в стереозвучании на два подвешенных микрофона, но бывало и так, что дорожки записывались по отдельности, после чего Сонни накладывал на них всё, что ему хотелось. Весь процесс записи был полностью открыт для новых находок. Смит рассказывает, как однажды Варгас и Сонни в три часа утра занимались монтажом, и Фред случайно поставил плёнку задом наперёд. «Галактика!» — закричал Сонни, и настоял на том, чтобы этот звук был включён в окончательную версию в первоначальном виде.

Уоррен Смит занимался в Variety деловыми вопросами, а будучи в студии, вёл с Сонни долгие разговоры на философские, личные и финансовые темы. Сонни начал расходиться во мнениях с Олтоном Абрахамом и боялся, что его обманывают другие продюсеры. Вследствие этого Смит создал фиктивную корпорацию, напечатав бланки со штампом "Enterplanetary Koncepts", и начал рассылать продюсерам и компаниям грамзаписи письма с просьбами перечислять деньги на счёт Le Son'y Ra, Сан Ра и его Аркестра и El Saturn Records. Таким образом ни разу не было получено ни цента, но Сонни относился к Варгасу и Смиту как к коллегам: после записи участники Аркестра часто спали прямо в студии; с гастролей они присылали Смиту вырезки из газет, а он хранил их; Сонни часто посылал им с дороги бодрые открытки со следующим типичным текстом: «Чудесно проводим время. Чао, Сан Ра.»

Теперь Сан Ра отрицал, что когда-то носил имя Герман Блаунт — правда, когда в город приезжал какой-нибудь музыкант из Бирмингема вроде Уолтера Миллера, он косвенно признавал это, одновременно настаивая на том, что прибыл в Бирмингем из какого-то другого места, и что у него там нет семьи. Впрочем, её у него нет нигде. И действительно, с тех пор, как он уехал из Бирмингема, у него не было никаких связей с семьёй. Однако теперь Бирмингем мучительно являлся ему (как и всей остальной Америке) почти каждый вечер по телевизору — город стал центром движения за гражданские права. Потом в Бирмингеме был арестован Мартин Лютер Кинг — оттуда он написал своё «Письмо из бирмингемской тюрьмы» («Я в Бирмингеме, потому что здесь творится несправедливость…»). А когда там подверглась бомбардировке баптистская церковь на 16-й улице, и

среди погибших там детей оказалась дочь подруги одного из музыкантов (иногда считается, что этот инцидент послужил основой для пьесы Джона Колтрейна «Алабама»), прошлое Сонни стало нагонять его.

Олатунджи был йоруба-африканцем из Нигерии, приехавшим в США по стипендии клуба «Ротари» учиться в Морхаус-Колледже, где он произвёл нечто вроде сенсации — он играл в футбол, стал председателем студенческого общества, организовал труппу из африканских танцоров и музыкантов. Окончив в 1954 г. колледж, он приехал в Нью-Йорк, чтобы получить степень по городскому управлению в университете Нью-Йорка. Выступать в Нью-Йорке он начал в 1956 г., как раз в то время, когда Гарри Белафонте пробился в поп-хит-парады и запустил калипсо-лихорадку. В 1959 г. Олатунджи записал *Drums Of Passion* — первую пластинку, в которой американцам была широко представлена африканская музыка. К началу 60-х он несколько раз появился на телевидении, сыграл на нью-йоркской Мировой Выставке, написал музыку для фильма *Raisin In The Sun* и стал клубным исполнителем, популярным в среде Джека Керуака и битников. В 1961 г. он записал свою вторую пластинку *Zungo* — теперь уже с такими джазовыми музыкантами, как Юсеф Латиф, Кларк Терри и Джордж Дювивье — которая облегчила ему вхождение со своей музыкой в клубы типа Бёрдлэнда и Village Gate. Именно тогда он познакомился с Сан Ра, и на Сонни произвела впечатление его музыка, поскольку в ней было много общего с тем, что делал он сам. Но ещё больше его поразила общая атмосфера выступления Олатунджи: обычно на вечере в клубе вся его компания медленно и величественно входила в зал через публику, один за другим, играя и танцуя, постепенно повышая громкость и ужесточая ритмы — пятеро танцоров, три барабанщика, ещё трое других музыкантов, играющих на африканских и западных инструментах; все они были одеты в ярко развевающиеся балахоны и шлемы. Сам Олатунджи играл на двух деревянных, украшенных по бокам резьбой барабанах — высотой они были почти с него. К концу вечера они пробегали по музыке со всех концов Африки, как и афроамериканской, таким образом представив публике виртуальную историю зародившихся в Африке музыки и танца. В конце представления они маршировали к выходу, всё ещё играя и танцуя. Уже через несколько лет рецензенты описывали их выступления теми же словами, какими говорили о красочном ЛСД-впечатлении; это было «тотальное переживание», фрикаут.

Сонни и Олатунджи неоднократно встречались и обменивались идеями и планами. Олатунджи видел у чёрных

американцев потребность сохранять связь с их корнями, и начал набирать учеников на курсы танца, барабанной игры, языка и культуры. К 1967 г. у него уже был собственный Центр Африканской Культуры на углу 125-й улицы и Лексингтон-авеню; там читали лекции африканские академические учёные и театральные деятели, постоянно жившие в Нью-Йорке, и эта программа вскоре стала образцом для многих чёрных культурных программ.

В центр заходили поиграть такие джазовые музыканты, как Джон Колтрейн, а в 1967 г. Сан Ра живьём со сцены записал там альбом *Atlantis*. Вскоре Олатунджи и Сан Ра начали меняться музыкантами; Олатунджи иногда использовал участников Аркестра на своих выступлениях и записях (как, например, на пластинке 1964 г. *Drums! Drums! Drums!)*. Гитарист Сонни Шеррок вспоминал, как в начале 60-х как-то встретился с Сан Ра и спросил его, не сыграет ли он с ним. Сонни предложил ему придти на репетицию, а когда тот пришёл, привёл его в какую-то другую комнату (у группы в это время шла репетиция) и оставил его там, чтобы он посмотрел *Крик джаза* и другой фильм, *Неслыханные мелодии,* в котором рассказывалось о том, как ветер заставляет звучать статуи, «так что люди, поклонявшиеся какой-нибудь статуе, так сказать, настраивались с ней на одну частоту. Они продолжают стоять перед статуей, а на них идут вибрации на частоте этой статуи — будь то Будда, Иисус Христос или кто-то ещё.» После того, как репетиция закончилась, а Шеррок посмотрел фильмы, Сан Ра ответил на телефонный звонок Олатунджи, и когда тот спросил, нет ли у него гитариста, порекомендовал Шеррока, даже не слышав его игры.

Музыка для сатурновской пластинки *Other Planes Of There* была записана в начале 1964 г., но выпущена примерно в 1966-м; на обложке были светло-синие буквы, закрученные смерчем на бордовом фоне. Сан Ра опять менял свои методы и вёл Аркестр в новом направлении. Заглавная пьеса представляет собой одно из самых крупных его произведений и шаг в сторону от всего, что он делал раньше. Продолжительностью в 22 минуты, она занимает целую сторону пластинки и является одной из длиннейших пьес, когда-либо записанных джазовой группой в то время и одновременно, несмотря на то, что это коллективная импровизация — одной из самых связных и органичных. В этой пьесе играют 12 инструментов, но лишь немногие из них появляются одновременно: солисты быстро возникают и исчезают; тромбонное трио, кажется, появляется ниоткуда и образует фундамент для других духовых; временами кажется, что пьеса вот-вот обретёт традиционный джазовый ритм, однако

этого так и не происходит, т.к. барабаны продолжают играть текстуально, почти мелодически; через всю пьесу красной извилистой нитью проходит пианино Сан Ра, а в конце все инструменты вместе «поднимаются ввысь».

Поскольку у некоторых музыкантов уже развился вкус к предоставляемым Нью-Йорком возможностям, им начало казаться, что на них не обращают внимания, а это приводило к тревоге и беспокойству. Репетиций им было уже недостаточно. Джон Гилмор каждый день часами упражнялся, а потом выходил и видел, как менее талантливые и профессиональные саксофонисты зарабатывают немалые деньги: «Я ходил по Нью-Йорку; я нигде не работал, но половина чуваков работали на моих идеях», — говорил он журналу Down Beat. «Я говорил себе: что же это такое? Я не работаю, а они — работают, да ещё крадут мои идеи.» Когда Ли Морган порекомендовал его Арту Блейки (Jazz Messengers уезжали в гастроли по Японии и Европе), он принял предложение и ушёл из Аркестра. Однако его горечь перешла за ним и в группу Блейки, «достав» того до такой степени, что Блейки отпустил его:

> Я критиковал его, потому что он говорил то, что думал. То, что он думал о жизни, во что он верил и что заставляло его невежливо относиться к другим людям. Мне казалось, что это неправильно. Он был молод, у него была крыша набекрень — не говорите мне, что у него что-то украл Лестер Янг, или Колтрейн — всё это неправда. Он ушёл… Меня не интересовала его игра — он говорил мне о своих поклонниках на Марсе или Юпитере, а я говорил, что нам нужно думать о поклонниках на этой планете, а не где-то там.

В середине 1964 г. флюгельгорнист-художник Билл Диксон с кинорежиссёром Питером Сабино представляли музыкальные перформансы в весьма неожиданном месте Нью-Йорка — Cellar Cafe, кофейне на Западной 91-й улице. 15 июня он пригласил участвовать Сан Ра, который привёл с собой состав из 15-ти человек — самый большой со времён Чикаго. Джона Гилмора заменил Фароа Сандерс, на флейте и ручных барабанах играл Чёрный Гарольд (Гарольд Меррей) из Бирмингема, на валторне играл новичок Роберт Нортерн, а барабанщиком был Клиффорд Джарвис.

Публика, пришедшая на этот концерт и выступление Арчи Шеппа, уговорила Диксона устроить четырёхдневный фестиваль этой «новой штуки» — музыки слишком новой, чтобы иметь название или определение, но отважно выступающей перед

лицом стойкого джаз-мэйнстрима. Диксон, для которого были закрыты двери традиционных джазовых клубов и концертных залов, и которому в компаниях грамзаписи говорили, что эта музыка никому не интересна, собирался продемонстрировать, что для новых форм джаза есть публика, и показать, на что способны музыканты в борьбе за своё дело. Он назвал эти четыре вечера Октябрьской Революцией Джаза.

Не имея ни рекламы, ни электричества (компания Consolidated Edison отключила в кофейне питание), Диксон организовал более сорока музыкальных мероприятий и несколько «круглых столов» по обсуждению состояния музыки, и с четырёх часов дня до трёх утра в кафе толпились сотни людей. Некоторые выступавшие там музыканты — Пол Блей, Джимми Жиффр, Сесил Тейлор, Стив Лейси, Эндрю Хилл, Милфорд Грейвс, Шила Джордан, Джон Чикай и Росуэлл Радд — до сих пор продолжают двигать в массы возбуждение того времени, в то время как другие ушли в «ещё большую неизвестность», как однажды мрачно пошутил Диксон.

Хотя в нью-йоркской прессе не появилось никаких рецензий, в народе медленно распространялись слухи, что джаз объявил о пришествии своего собственного модернизма — течения, которому было суждено, видимо, навсегда стать его авангардом. Через несколько дней Сесил Тейлор и Билл Диксон созвали собрание, на повестке дня которого стояло предложение создать некую группу сотрудников, которая должна была нести новый джаз в массы. В результате был создана Гильдия Джазовых Композиторов, одними из первых в которую записались Сан Ра с Аркестром; всего через два месяца Гильдия устроила «Четыре Вечера в Декабре» в помещении Judson Church — это было ещё более масштабное провозглашение новой музыки. С 28 по 31 декабря гильдия представляла концерты групп под руководством Билла Диксона, Сесила Тейлора, Пола Блея и Арчи Шеппа; Оркестр Гильдии Джазовых Композиторов играл сочинения Карлы Блей и Майка Мантлера, после чего выступил Ансамбль Импровизации Свободной Формы.

В последний вечер, в канун Нового 1964 года, выступали Сан Ра с Аркестром и квартет Джона Чикая и Росуэлла Радда. В заметке в The Nation А. Б. Спеллман изо всех сил старался передать читателям, что же он видел. «Они создают рецензенту большую проблему», — писал он, -

> Как выразить сочувственную похвалу одной из самых захватывающих серий концертов, не выставив эту группу в виде полных безумцев или тошнотворных

> ретроградов?… [Философия Сан Ра] приводит его к весьма странным и оригинальным эффектам в музыке, но иногда это мешает — например, когда в середине пьесы музыканты начинают говорить о высадке на Юпитер и о марсианских водных лилиях. Однако в таких случаях даже разговорная речь имеет музыкальную ценность, т.к. замысел Сан Ра хорошо проработан — правда, слова не будут иметь литературной ценности ни для кого, кроме его музыкантов. Они были в африканских костюмах и много двигались под мерцающим многоцветным освещением… И всё же, всё же… короче, вам нужно было там побывать.

6 и 7 марта Гильдия Джазовых Композиторов устроила концерт «Сан Ра и его Аркестр Солнечного Джаза с участием Клиффорда Джарвиса и Фароа Сандерса» в Контемпорэри-Центре на углу 7-й авеню и Западной 11-й улицы, а через неделю — «Сан Ра и его Мифическо-Научный Джаз» («презентация иероглифики в звуке эпохи космического века» с участием Джимми Джонсона, Роджера Блэнка, Эдди Гейла, Фароа Сандерса, Дэнни Дэвиса, Мэриона Брауна, Маршалла Аллена и Пэта Патрика и «абстрактными картинами Джорджа Эбенда»), в котором также играли New York Art Quartet с участием Росуэлла Радда и Джона Чикая.

Но через несколько месяцев Сан Ра потерял интерес к Гильдии Джазовых Композиторов — ему показалось, что в продвижении этих концертов на долю Аркестра выпадает самая тяжёлая работа, и что другие члены Гильдии ведут себя не совсем искренне. Кроме того, он был несогласен с организационным принципом группы: он считал, что для достижения успеха кому-то нужно выполнять роль вождя. По мере того, как множились разногласия относительно деловых вопросов, Диксон сам оказался одним из первых, кто решил уйти.

Однако эти несколько месяцев коллективной деятельности принесли прочные результаты. На выступлениях в Cellar Cafe в публике оказался Бернард Столлман, молодой юрист, занимавшийся делами джазовых музыкантов. Его настолько захватила музыка, которую он услышал в эти вечера, что у него возник план — записать всех выступавших там. В каком-то смысле у него уже была и компания грамзаписи, которая бы взялась за это: в 1960 г. он выпустил образовательную пластинку по универсальному языку Эсперанто (это была ещё одна его страсть) — *Ni Kantu En Esperanto,* т.е. песни на эсперанто. Компания называлась ESP, и когда он начал выпускать под этим

именем записи нового джаза, большинство слушателей считало, что ESP означает extrasensory perception (сверхчувственное восприятие) — несмотря на то, что на обороте обложки каждой пластинки стояла надпись на эсперанто "Mendu tiun diskon ce via loka diskvendejo au rekte de ESP" («Закажите этот диск в вашем местном магазине пластинок или непосредственно на ESP»). Компания была основана на базе ещё одной независимой фирмы грамзаписи (Folkways) и существовала на копеечном бюджете. Большинство издаваемых Столлманом записей делались в студии RLA-Impact Sound, владельцем которой был Ричард Олдерсон (он же был и главным звукорежиссёром). Подробности процесса записи оставлялись на усмотрение артистов, хотя обычно в их распоряжении было не более двух-трёх часов на запись, а на микширование времени вообще не отводилось. Оформление обложек также было в ведении артистов. В 1964 г., под лозунгом «Таких Звуков Вы Никогда в Жизни не Слышали», ESP запустила свою джазовую серию альбомом Альберта Эйлера *Spiritual Unity*. К середине 70-х было выпущено девять пластинок — на них были записаны Орнетт Коулмен, Фароа Сандерс, The Fugs, Тимоти Лири, Уильям Берроуз, The Holy Modal Rounders и Чарльз Мэнсон; этот каталог замечательно представлял диапазон культуры 60-х. [17]

Краткий успех гильдии вдохновил и других музыкантов использовать любое мыслимое место в Нью-Йорке для постановки собственных концертов — они шли в кофейнях, церквях, музеях, подвальных этажах, чердаках, на улицах… Кроме того, многие нью-йоркские артисты, не имевшие отношения к музыке (особенно работавшие в театральном и танцевальном искусстве), видя эти акты независимости и слыша декларации о свободе, лежавшие в их основе, тоже стали значительно смелее.

В 1965 г. Вилледж был просто завален всевозможной музыкой. Шёл бум фолк-возрождения, «новая штука» грозилась встать во главе всей джазовой сцены, а «британское вторжение» разрушило безмятежное самодовольство раннего рок-н-ролла. Такие новые клубы и кофейни, как Cafe Wha? Cafe Au Go Go и The Dom (Domska Polska Nationalna, под руководством Энди Уорхола превратившаяся в Exploding Plastic Inevitable, а потом в Electric Circus) составляли программы, в рамках которых сегодня мог выступать Blues Project, завтра — Сесил Тейлор, а послезавтра — Джими Хендрикс. Часто случалось, что публика слушала совершенно незнакомую музыку, однако в обстановке, достаточно хиповой для того, чтобы всё казалось великолепным. Большинство этой музыки пока что звучало вдали от глаз и ушей средств массовой информации, так что музыканты свободно

брали друг у друга то то, то это — и в результате получались такие эклектичные группы, как The Fugs или The Velvet Underground. По выходным улицы даунтауна были настолько запружены клубными завсегдатаями и туристами, что полиции приходилось перекрывать движение.

Сан Ра был возбуждён дикой смесью блеска и вульгарности, которой в середине 60-х была окружена музыка в Вилледже, и группа, которая когда-то не выходила за пределы маленьких чёрных клубов и танцев, теперь с удивлением обнаруживала, что становится настоящим музыкальным «институтом». Они работали везде, где могли, а когда не было работы, исполняли бесплатные концерты в парках или играли на поэтических чтениях — как, например, на Пирсе 13-й улицы, где при свете свечей гостям разносили вино и сардины. Ещё одно бесплатное выступление на пирсе Восточной Реки спонсировалось ESP Records, а еда была из макробиотического ресторана на 7-й улице (ресторан как раз в тот день обанкротился, и предоставил в распоряжение организаторов все свои остатки). К пирсу был пришвартован португальский парусник, члены экипажа которого, которым было отказано в увольнении на берег, с палубы наблюдали за всем этим. Когда начал играть Аркестр, капитан судна смилостивился, и они, танцуя, сошли на берег.

Следуя примеру Патрика и Гилмора, некоторые участники Аркестра начали играть с другими группами или время от времени аккомпанировать на записи поп- и блюзовым артистам. Даже Сан Ра выступил с квартетом Уолта Дикерсона на нескольких загородных концертах; при этом одевался он с уважением к другим музыкантам, т.е. в тёмный костюм или в спортивную куртку с галстуком. Он стал писать больше поэзии и опубликовал некоторые свои новые стихи в альманахе *Umbra Anthology 1967–1968,* изданном группой, в которую входили Калвин Хернтон, Том Дент, Дэвид Хендерсон и Ишмаэль Рид.

ЧЁРНЫЕ ИСКУССТВА

ЛеРуа Джонс впервые столкнулся с Сан Ра на улице или в кофейне «в самом начале 60-х, когда Сан Ра только осваивался с жизнью Вилледжа.» Джонс жил в Вилледже семь лет, стал одной из ключевых фигур литературной и политической жизни даунтауна, и только что получил премию Obie за свою пьесу *Голландец.* Он с самого начала стал защитником и толкователем нового джаза и, как большинство, поначалу относился к Сан Ра с подозрением, считая его «чудаком-модернистом», однако вскоре стал почитателем как его взгляда на историю и достижения чёрных цивилизаций, так и музыки. «Ра был таким чудаком, потому что у него было истинное самосознание афроамериканского интеллектуала-художника-революционера…»

Поэзия Джонса всегда рассматривается с точки зрения её связи с битниками и нью-йоркскими поэтами 50-х, или в рамках его последующего отказа от них в пользу Сезара и Лэнгстона Хьюза. Но Сан Ра тоже был его безмолвным партнёром. Его образ чувствуется в исторических аллюзиях Джонса, в тоне и высотах его чтения, в его чувстве важности языка, в его понимании возможностей разговорного слова по сравнению с написанным, в раскрепощении фонетики, заключённой в печатном слове. Его влияние заметно уже в «Чёрном дада-нигилизме», где в качестве фундамента чёрных искусств вызывается (и обыгрывается) дух неоплатонизма; в романтических гранях поэзии ЛеРуа, где чёрные мужчины и женщины превозносятся как раса с безграничными возможностями. В «Смыслах национализма», эссе из *Raise Race Rays Raze* (уже в названии этой книги ясно видно влияние Сан Ра), Джонс упоминает о книгах, которые Сан Ра давал ему читать:

> Изучим историю древнего Египта. Движение от Чёрного к белому. В истории Америки всё наоборот. Америки, которая всегда (тайно) формировала себя по образцу Египта. Потому что на неё оказали огромное воздействие сыны и дочери древних египтян. (См. *Астрология, Космический Век, Наука* — американские деньги и их символизм. См. *Бог хочет от Негра…* и др.). Древняя раса чёрных великанов снова обретает жизнь.

После того, как 21 февраля был застрелен Мальколм Икс, Джонс сменил имя на Имаму Амири Барака и переехал в Гарлем, чтобы основать Постоянный Театр/Школу Чёрных Искусств — на

это, в частности, пошли деньги, заработанные на бенефисном концерте в Вилледж-Гейт 28 марта (там играли Джон Колтрейн, Альберт Эйлер, Грачан Монкур III, Арчи Шепп, Чарльз Толливер, Сесил МакБи и Сан Ра), а кроме того, помощь была оказана в рамках культурно-художественной программы «Операция Шнурки» — одного из разделов HARYOU ACT, первой программы войны с бедностью, начатой Линдоном Джонсоном, чтобы остановить насилие и беспорядки, вызванные «долгим жарким летом» 1964 года.

Чёрные Искусства провозгласили своё прибытие в Гарлем парадом по 125-й улице — в нём принимали участие Аркестр во всех регалиях, братья Эйлер, Милфорд Грейвс и Храм Йоруба под руководством Баба Осерджемена (ещё одного даунтаун-хипстера, появившегося на периферии в новом обличье). И хотя Сан Ра остался в даунтауне, он приходил в контору Чёрных Искусств почти ежедневно и держал речи перед всеми, кто хотел его слушать. Гарлем, как и Южная Сторона Чикаго, был полон конкурирующих философий, религий, политических взглядов: там были Гарвеиты, Нация Ислама, коммунисты, разумеется, христиане, а кроме того — Храм Йоруба и Египетские Копты; все они дебатировали то перед Отелем Тереза, то перед книжным магазином Afrocentric Мишо. Сан Ра вновь был в самой гуще событий.

В следующие три месяца Чёрные Искусства посылали свои грузовики в разные чёрные кварталы, представляя музыку, танец, драму, живопись и поэзию на свободных земельных участках, игровых площадках, в парках — в любом месте, где они могли обратиться к чёрному сообществу. У Аркестра появилась возможность на средства Чёрных Искусств брать себе добавочных музыкантов, и вечерами в выходные перед публикой появлялся новый расширенный состав, в котором Сан Ра часто играл на своём новом инструменте — солнечном органе (он играл не только звуком, но и цветом — при этом низким нотам соответствовали тёмно-синие тона, а высоким — оранжевые и жёлтые). Барака как никто другой видел, что духовная или провидческая природа музыки Ра была по сути дела политическим заявлением:

> То, о чём говорил и говорит Трейн, то, что хочет сказать Ра, то, куда желает направиться Фароа — это явно другой мир. В котором мы будем буквально (и глубже) «свободны».

«Хотя мы вступали в глубоко националистическую фазу развития», — вспоминал Барака, — «Сан Ра воспринимал это с

точки зрения его идеи об играющих ангелах и демонах (т.е. если быть хорошим значит находиться в гармонии с этой планетой, в которой нет ничего хорошего, он настаивает на том, что он — демон). У Сан Ра была более широкая программа.»

Однако, как только Бюро экономической конъюнктуры увидело тот образ, который принимает их программа в лице Чёрных Искусств, оно перестало финансировать организацию, а после того, как в их офисе был найден тайник с оружием, полиция запретила её деятельность. В суматохе, которая последовала за всем этим, Барака вернулся к себе на родину в Ньюарк, где основал «Дом Духа» — чёрный культурный центр, в рамках которого вскоре появились театр, книжный магазин и Jihad — издательство книг и пластинок, выпустившее в свет несколько публикаций, в том числе Cricket — джазовый журнал, который бесплатно раздавался музыкантам. Барака пригласил Аркестр сыграть на пустующем участке неподалёку от «Дома Духа», а потом на фестивале Mardi Gras в своём подвальном театре Kimako's Blues People. Выступление превратилось в благотворительную вечеринку:

> Ра был хозяином мероприятия — перед ним был замечательный стол классической афроамериканской кухни, приготовленный Аминой. Бутылка Курвуазье, разнообразные друзья… это было похоже на великие салоны передовых цивилизаций, в которых философы, интеллектуалы и художники могли вести открытую, приятную, серьёзную дискуссию о всём мире и глубинах действительности.

Когда в мае 1966 г. пьеса Бараки *Чёрная Месса* была поставлена на сцене Проктерс-Театра в Ньюарке, музыку для спектакля предоставил Аркестр. Пьеса в общих чертах повторяет историю Илайджи Мухаммада о Якубе, чёрном безумном учёном, в припадке высокомерия создавшем белую расу. Но в пересказе Бараки в её центре находится заблудившийся эстетический импульс, приводящий не только к созданию зла и разрушению святилища чёрных волшебников, но и к нарушению духа чёрной эстетики. Белые скоты изгнаны на холодный север, а в конце пьесы они приказывают публике «целовать и облизывать людей» и кричат «Я, белый!» — а откуда-то из-за кулис доносится голос, призывающий к началу Джихада. Аркестр, сидевший на сцене на протяжении всего представления, свободно импровизировал музыку, следуя указаниям сценария, как например: «Музыка может наполнить всё помещение, распухая, внезапно падая камнем вниз, скрежеща», или «Музыка Сан Ра — разбивающееся

на осколки измерение». Инструменталисты вплетали музыку в реплики актёров, провоцируя их и откликаясь, фразируя и интонируя свои партии подобно человеческим голосам. В один из моментов пьесы актёры и музыканты объединились в совместном напеве "The Satellites Are Spinning". В пьесе смешивались научная фантастика и мусульманская мифология; как сказал (перекликаясь с Сан Ра) Лэрри Нил, она подводила публику к «пониманию того, что вся история есть чья-то версия мифологии.»

Когда Уолтер Миллер впервые приехал из Бирмингема в Нью-Йорк, он был удивлён тем, что Сонни впутался в «расовые вопросы», и подумал, что это Барака втянул его. «Сонни, казалось, стал более сердитым: один раз, после выступления в клубе он переодевался, и вдруг кто-то выключил свет. Сонни ударил этого парня. Я не поверил своим глазам.» И хотя Ра считал, что многие усилия Бараки вели не туда, куда надо — ему казалось, что не следует толкать чёрных на конфликты с белыми, национализм Бараки казался ему слишком приземлённым и материалистическим — всё же он испытал на себе его влияние, а аудитория Чёрных Искусств убедила его, что нужно двигать свою музыку ещё дальше.

С момента, когда Сан Ра впервые приехал в Нью-Йорк, на него уже обратили внимание — но теперь в его музыке начало происходить нечто поистине радикальное. Выступления становились длиннее, ритмы — чуднее и сложнее, а солисты чувствовали его поддержку, когда «лезли из кожи вон»; он считал, что даже этого недостаточно. Томми Хантер, вернувшись из Швеции, где он девять месяцев проучился в школе киноискусства, был поражён тем, насколько изменился Аркестр: «Было похоже, что на эстраде бушует огненная буря.» Что бы кто ни слышал в музыке Сан Ра до или после этого периода, было ясно одно: 1965-й год был поворотным пунктом, и самым ясным сигналом перемены была запись пластинки *The Magic City*.

«Волшебный Город» был рекламным лозунгом Бирмингема, похвальбой по поводу быстрого роста и развития города после того, как там впервые были найдены залежи минералов; эти же слова стояли на огромной вывеске перед железнодорожной станцией, попадавшейся на глаза Сан Ра всякий раз, когда он уезжал из дома. Несмотря на довольно горькое отношение к Бирмингему, он до сих пор был привязан к этому городу, и, как и в случае с Чикаго, написал немало композиций в честь Бирмингема и штата Алабама ("Magic City Blues", "The Place Of Five Points", "West End Side Of Magic City"), а также играл чужие посвящённые Алабаме песни (например, "Stars Fell On Alabama" Пэриша и Перкинса или "Alabama" Джотана Коллинса). Но, как

видно из рисунка на оригинальной обложке альбома, *The Magic City* был также городом фантазии, «городом без зла, городом больших возможностей и красоты», по словам Олтона Абрахама. В своём стихотворении Ра назвал Волшебный Город «вселенной магов».

ВОЛШЕБНЫЙ ГОРОД
Этот город — Вселенная
Потому что это город всего природного творения
Он окружён девственной природой
Лес, окружающий его по краям
Всё, что бесконечно далеко
Этот город — мысль Магов
Этот город — волшебство мысли Магов.
Идея, её рассчитанное знание,
Вечно уравновешенное нерассчитанным присутствием
Интуиции — потенциального нарушителя / луча
Гармоническая точность, небесное бытие,
Гонка хроматических лучей.

Уолтер Миллер высказывал мысль, что Сонни, родившийся под знаком Близнецов, всегда сознательно выражал в своей работе двойственность — особенно при спаривании «внешнего космоса с земными делами».

Пьеса "The Magic City" была коллективной импровизацией; в ней не было мелодии как таковой, хотя из общего потока отдельных музыкальных заявлений и изолированных нот постепенно формируется нечто похожее. Сан Ра одновременно играет на пианино и клавиолине Selmer («самый чистый звук, который я когда-либо получал от электрического инструмента») — по большей части совместно со смычковым басом Ронни Бойкинса, но временами также с реверберирующими барабанами Роджера Блэнка, бас-кларнетом Роберта Каммингса или пикколо-флейтой Маршалла Аллена. Пьеса «отливает и приливает», дуэты и трио возникают и исчезают, но всё постоянно возвращается к тихому движению клавиш Ра и поющим басовым линиям Бойкинса. Когда пройдены уже три четверти пути, начинают в разных конфигурациях вступать саксофоны: сначала альт Дэнни Дэвиса, потом тенор Джона Гилмора, баритон Пэта Патрика, и наконец альты Маршалла Аллена и Гарри Спенсера. В конце мы слышим внезапный ансамблевый вопль, после чего тихо возвращаются Ра и Бойкинс.

Программные заявления в истории джаза — вполне обычное дело. Сразу же на ум приходит Дюк Эллингтон с множеством

композиций о жизни в Гарлеме или на Юге. Предмет этих произведений очерчивался ансамблевой игрой, но солистам обычно разрешалось играть, что им вздумается — их сдерживали только риффы и возникающие на заднем плане контрмелодии. В музыке Сан Ра часто делаются попытки полностью интегрировать солистов и ансамбль, чтобы получилось единое заявление — даже в тех случаях, когда программное содержание находится скорее в области чувств и эмоций. Когда он чувствовал, что пьеса требует вступления или концовки, нового курса или свежего материала, он давал знак «космического аккорда» — коллективно импровизированного тонального пакета на большой громкости, который «мог навести на новую мелодию, а может быть, ритм». Это было разработанное на пианино приспособление, создававшее в музыке новый контекст, новое настроение, открывавшее свежие звуковые области. В основе "The Magic City" (как и многих других его композиций того периода) лежали лишь примерная последовательность сольных партий и общее взаимопонимание, рождённое из изнурительных ежедневных репетиций. Сан Ра сообщал всему этому некий порядок, указывая на того или иного исполнителя, показывая номера, относившиеся к подготовленным темам и эффектам, а также указывая жестами рук, что должен играть музыкант во время коллективной импровизации — всё это композитор Бутч Моррис позже назвал «проводимостью»[18].Более ранняя пластинка Орнетта Коулмена *Free Jazz* и вышедший в одно время с *The Magic City* альбом Джона Колтрейна *Ascension* также были коллективными импровизациями, но в них не было ни безупречного качества "The Magic City", ни её тайного формализма. Пьеса не исполнялась на концертах, потому что (как сказал Джон Гилмор) она была «невоспроизводима — это была звуковая ткань.»

Общепринятые соглашения (или отсутствие таковых) в новом джазе сделали продолжительность пьес серьёзной проблемой для записи (музыка постоянно развивалась), и Сан Ра был одним из первых, кто столкнулся с этой проблемой. Поскольку "The Magic City" была записана на репетиции, время никого не заботило: но на вышедшей в свет пластинке в нескольких местах есть признаки монтажа. Вскоре монтаж стал для Сан Ра привычной процедурой — он формировал произведения альбомного формата из многих часов студийных записей, таким образом включив студию в процесс исполнения.

Пьеса "Shadow World" была записана ранее в том же году, в центре Олатунджи — скорее всего, перед прослушиванием. «В ней по сути говорится, что весь наш мир есть всего лишь собрание теней и образов, он именно таков, это не реальность, и людям

пришлось выяснять, что реально, а что — нет… что они будут «сделаны»; то есть инициированы, потому что в тайных орденах слово «сделанный» означает «посвящённый».» Для этого произведения он сочинил сложную мелодию для саксофонного унисона на фоне ритма тарелок, баса и маримбы в размере 7/4 и своей фортепьянной контрмелодии. После кратких сольных выступлений тенор-саксофона Гилмора, пианино и электрической челесты, барабанов и трубы Криса Кэйпера, саксофонная мелодия возвращается под контрмелодию трубы, на которую на протяжении всей пьесы намекало пианино. Джон Гилмор заметил, что многие безуспешно пытались сыграть интервалы этой трудной мелодии. А Сан Ра сказал, что «она уходит в странных местах. Я написал её с расчётом на созданную мной 12-тонную серию. По звучанию этого не скажешь, но я всё же использовал её — с противоречащими друг другу аккордами.» Сан Ра получал от беспокойной трудности этой пьесы немалое удовольствие, и заметил, что однажды во время репетиции для выступления на французском ТВ продюсер был так раздражён этой вещью, что пригрозил отменить шоу, если они будут настаивать на том, чтобы сыграть её. "Shadow World" стала стандартом группы, и они записали её три или четыре раза — в основном на ещё более высоких скоростях.

"Abstract Eye" и "Abstract I" — это два варианта одной пьесы. "Eye" (глаз) намекает на египетский иероглиф, который в свою очередь означает многое — глаз Хоруса, египетского бога небес; всевидящий глаз; воображение. (Из заметки на обороте обложки оригинального сатурновского альбома можно заключить, что когда-то пьеса могла быть названа "Cosmic Eye".) В противоположность этому "Abstract I" — личность, наблюдатель. Оба исполнения начинаются со зловещего «разговора» бас-маримбы, смычкового баса, двух тромбонов, пикколо, бонгов и литавр, а во втором (и более длинном) варианте во вторую половину добавлены короткие фрагменты тарелок, тенор-саксофона и трубы. *The Magic City* был выпущен в 1966 г. на «Сатурне», в 1969-м переиздан на новом дочернем предприятии «Сатурна» Thoth Intergalactic, и вновь переиздан в 70-е опять на El Saturn. (Во время этих же сеансов записи в Variety Studios были записаны ещё две композиции — "Cosmic Machine" и "Flying Saucer", но ни одна из них так и не была выпущена.)

Познакомившись во время Октябрьской Революции с Бернардом Столлманом, Сан Ра попросил его придти послушать Аркестр в Ньюарк. Услышав их, Столлман сразу же согласился записать их музыку. 20 апреля Аркестр появился в студии Ричарда Олдерсона и начал работу над *Heliocentric Worlds Of Sun*

Ra, Vol. I — второй пластинкой в выдающейся серии записей 1965 года. Мелодия "Heliocentric", как и на всех пьесах в этих альбомах середины 60-х, строится поочерёдно, инструмент за инструментом, при помощи коллективной импровизации. Рассказывая о процессе записи *Heliocentric,* Маршалл Аллен так описал руководство импровизацией со стороны Сан Ра:

> Сан Ра заходил в студию и начинал что-нибудь играть. К нему присоединялся бас, и если ему это не нравилось, он всё останавливал, давал барабанщику какой-нибудь конкретный ритм, говорил басисту, что ему нужно не «бум-бум-бум», а что-то другое; потом он начинал опробовать духовые — мы все стояли и думали, что же будет дальше…
>
> Я просто брал пикколо и работал с тем, что происходило вокруг меня, с заданным настроением или чувством. Многое у нас было отрепетировано, и, как оказалось, неправильно — Сан Ра останавливал аранжировку и менял её. Или останавливал человека, который играл то или иное соло, и аранжировка менялась. И тот, кто солировал, получал другую партию, сделанную специально для него. Он ведь знал людей. Он мог понять, что у тебя получается лучше, и сделать так, чтобы это совпало с его указаниями.

Хоть в "Heliocentric" и отсутствует мелодия, там всё-таки есть мотивы — как распределённое вступление трёх тромбонов (которое странным образом напоминает мотив «Кейна» в начале фильма *Гражданин Кейн),* которое также присутствует в "Outer Nothingness" и "Of Heavenly Things". Интерес к музыке поддерживается регистровыми и текстурными контрастами пикколо, баса, литавр, тромбонов и бас-маримбы. "Outer Nothingness" следует тому же шаблону и, похоже, является другим дублем "Heliocentric". В "Other Worlds" неистово атональное пианино Сан Ра (на котором он иногда играл одновременно с челестой) противопоставляется всему остальному Аркестру. В то время Аркестр был настолько уверен в своих возможностях, что все участники группы могли одновременно смолкнуть, чтобы дать прозвучать сольной партии тарелок или дуэту баса и литавр. А в тех местах, где в музыке нет контраста (как, например, в сольной фортепьянно-челестовой пьесе Сан Ра "Nebulae"), движения и ритмическая свобода правой и левой рук настолько независимы, что у слушателя всё равно сохраняется интерес. Альбом кончается менее чем двухминутным фрагментом свободной коллективной импровизации на фоне фиксированного «свингового» ритма, как

будто говорящим — *это* мы тоже умеем.

Вернувшись в студию 16 ноября в составе уже не такой большой группы, Сан Ра записал для ESP три длинные пьесы, вошедшие в альбом *The Heliocentric Worlds Of Sun Ra, II.* Самая длинная из них, "The Sun Myth", представляет собой что-то вроде двойного концерта для смычкового баса Бойкинса и пианино/Клавиолина Ра, обрамляющих инструментальные взрывы свободной импровизации остального Аркестра. Вступление к "A House Of Beauty", исполненное на пикколо и гнусавом Клавиолине, чем-то напоминает «Весну священную» Стравинского, но вскоре добавляется смычковый бас и начинается упражнение в контрапункте между голосами трёх инструментов. "Cosmic Chaos" навешивает серию сольных партий на аритмичную нить, созданную настраиваемыми по высоте барабанами и другой перкуссией. На протяжении этих трёх пьес сочетание тембров и текстур постоянно изменяется — несмотря на то, что в группе только восемь инструментов. Сан Ра управляет происходящим из-за клавиш или настраиваемых барабанов и по мере продвижения пьесы вперёд строит свою музыкальную конструкцию. Некоторые слушатели вновь пытались читать заглавия композиций Сан Ра как чисто программные заявления, но на этот раз из-за постоянно меняющихся текстур в пределах одной композиции практически невозможно услышать хотя бы одну стабильную музыкальную метафору.

На этот раз на обложке была помещена старая немецкая картинка с изображением Солнечной системы, а внизу размещались портреты учёных, главным образом XVI века — периода, когда установилось понятие о Солнечной системе; там были Леонардо да Винчи, Николай Коперник, Галилео Галилей и Тихо Браге. Однако посреди этого ряда стоят портреты Пифагора и Сан Ра, тем самым обращая внимание на связь Сонни с греческим астрономом-математиком-музыкантом, учившимся в Египте и основавшем братство, целью которого было очищение душ посвящённых, дабы дать им возможность избежать «колеса рождения» и помочь их душам после смерти тела куда-нибудь переселиться.

Как только были выпущены первые пластинки ESP, диск-жокей «Голоса Америки» Уиллис Коновер смело начал ставить их в своих вечерних джазовых передачах, направленных на Европу, и вскоре там начали образовываться чрезвычайно преданные сообщества любителей этой музыки. Однако, в то время как Сан Ра становился оружием Холодной Войны, большинство американцев по-прежнему ничего о нём не знали. И тут Олтон Абрахам внезапно выпустил кучу сатурновских пластинок,

записанных в последние несколько лет — *Angels And Demons At Play, Fate In A Pleasant Mood, Art Forms Of Dimensions Tomorrow* и *Secrets Of The Sun.*

Том Уилсон в 1965 г. пригласил Сан Ра записать в студии MGM вместе с Уолтом Дикерсоном музыку к *Impressions OfA Patch Of Blue* (фильм Сидни Пуатье, Шелли Уинтерс и Элизабет Хартман о расовых взаимоотношениях), в результате чего получился тихий, нежный саундтрек, чем-то напоминавший прохладное звучание вибрафонно-фортепьянных групп Джорджа Ширинга и Кэла Тжедера.

Эд Блэнд продолжал нанимать участников Аркестра при каждой удобной возможности. Он приглашал их на танцевальную пластинку, которую он записывал для фирмы Audiofidelity, на сорокапятки Epic Records с соул-певцом Попкорном Уилли, на пластинку блюзового гитариста Фила Апчерча *Feeling Blue.* Их разносторонние способности позволяли ему использовать их в проектах, с которыми едва ли справились бы другие музыканты — как, например, в январе 1966 г., в несвязанном с Союзом музыкантов сеансе записи детской пластинки *Batman And Robin* для Tifton Record Company. Под именем "The Sensational Guitars Of Dan And Dale" и с Томом Уилсоном в качестве продюсера собралась группа в составе: Сан Ра (орган), Джимми Оуэнс (труба), Том МакИнтош (тромбон), Эл Купер (орган в тех местах, где не играл Сан Ра), Дэн Калб (гитара) и остальные участники старой рок-группы The Blues Project. Хотя сама тема «Бэтмена» на пластинке отсутствует, по большей части она состоит из новых аранжировок музыки, находящейся в общественном владении (как, например, тема из Чайковского); всё это сыграно в стиле ритм-энд-блюз с выведенными на передний план звенящими гитарами.

Уилсон пригласил музыкантов Аркестра ещё на один сеанс записи на MGM — на этот раз с африканским барабанщиком Вождём Беем, Джеймсом Муди и Томми Фланагэном — но эта запись так и не была выпущена. В любом случае вскоре Уилсон потерял интерес к Сан Ра — как раз тогда, когда к нему начала приходить международная известность.

БАР SLUG'S НА ДАЛЬНЕМ ВОСТОКЕ

Вниз по 3-й улице от Солнечного Дворца, в доме 242 между авеню C и D, открылся (вместо прежнего украинского бара-ресторана) новый бар Slug's. Это было длинное тёмное помещение с голыми кирпичными стенами и антикварными железными решётками на окнах и нейлоновыми парашютами, свисавшими с потолка в виде драпировки. Местоположение Slug's гарантировало заведению тайную «исключительность» — бар располагался вдали от линии подзёмки, в стороне от маршрутов такси и в районе, мало известном туристам и жителям окраин. Чтобы попасть туда, нужно было направиться на восток от Бауэри или пойти мимо новостроек и «разбомбленных» районов, а также мимо нью-йоркской штаб-квартиры Ангелов Ада, где всегда на улицах было полно «быков», постоянно висели рождественские фонарики, а в дверях торчал громадный охранник.

С самого первого вечера в Slug's стала ходить постоянная, хотя и странная, публика: серьёзные щегольски одетые мужчины с пакетами «жара» — т.е., откровенно говоря, торговцы наркотиками со всего нижнего Манхэттена вели там свои хитроумные сделки, а их телохранители веером расходились по помещению. Присутствие дилеров значило, что в бар будут заходить и музыканты — и некоторые из них, с одобрения хозяина, начали играть там. Шёл вечер за вечером, и музыканты мало-помалу стали вытеснять торговцев наркотиками, пока место не превратилось в музыкантский клуб — в то время (пока Америку ещё не захватило массовое помешательство на богемной жизни) артисты ещё могли иметь свои собственные места встреч.

Slug's казался настоящим подарком Творца. Сан Ра предложил хозяину клуба, чтобы тот разрешил Аркестру работать там по вечерам каждый понедельник (по традиции, понедельник был выходным днём музыкантов, и во всех клубах было темно). Он аргументировал своё предложение так: поскольку у музыкантов выходной, Slug's будет единственным местом, куда они могли бы пойти послушать музыку. Хозяин согласился, и Slug's стал вторым ближним домом Аркестра, а по вечерам понедельников — концертным залом на протяжении полутора лет с марта 1966 г. Кроме того, они регулярно выступали там в течение следующих шести лет (по крайней мере до того момента, как 19 февраля 1972 г. какая-то женщина застрелила там Ли Моргана — от воспоминания об этом происшествии во время его выступления музыкантов до сих пор бросает в дрожь).

И музыканты стали приходить. Там появлялись Кэннонболл

Эддерли, Джимми Хит, Филли Джо Джонс и Арт Блейки. Приходил Диззи Гиллеспи (когда Сан Ра как-то раз проходил мимо него, Диззи наклонился поближе и, по слухам, сказал: «Держись, Сонни — со мной тоже пытались творить такое же дерьмо»). Однажды вечером пришли сразу Арт Фармер, Мингус, Колтрейн и Монк. На самом деле Монк приходил много раз — иногда в компании баронессы Ники, которая продолжала относиться ко всему этому скептически. (Однажды баронесса привела Сонни домой к Монку и поставила Монку и его жене Нелли одну из сатурновских пластинок. «Это слишком наворочено», — воскликнула Нелли. «Да», — ответил Монк, — «но тут есть *свинг.*») С девяти часов вечера до четырёх утра они играли и играли — без перерывов, так что к концу вечера некоторые посетители тыкались носом в стол. Но несмотря на долгую работу, репетиции продолжались в таком же зверском темпе — даже по понедельникам. Часто они начинали репетировать за несколько часов до выступления, а потом шли по улице со своими инструментами: к окончанию вечера в клубе получалось, что они играют без остановки уже десять-пятнадцать часов. Правда, репетиции устраивались когда только было можно — во время переодеваний, даже по пути на выступление, а в каком-то смысле вообще не прекращались, потому что Сан Ра постоянно что-то говорил про музыку.

Когда у группы появился постоянный ангажемент в Slug's, её состав начал расти — некоторые музыканты приходили только на один вечер, другие появлялись на репетиции и оставались. Кое-кто — как, например, Томми Хантер — уходил, но время от времени возвращался. Гилмор опять был на своём месте; Чёрный Гарольд теперь играл на флейте или на таком длинном барабане, что он упирался в столы. Некоторые музыканты (Дэнни Дэвис и тромбонисты Тедди Нэнс и Бернард Петтиуэй) появились в группе при помощи Бараки и HARYOU ACT. Других — как Джеймса Джаксона — Сан Ра сам нашёл по соседству.

Джаксон был гобоистом-фаготистом из Нью-Хэвена, которого принял в Йельскую музыкальную школу Пол Хиндемит; теперь он жил со своей семьёй на 3-й улице, где у него были ювелирные и хозяйственные лавки. Помимо этого, он работал в близлежащей мастерской по ремонту музыкальных инструментов. Одна из лавок Джаксона называлась «Заклинания и амулеты»; в её витрине находилась масштабная модель комплекса пирамид в Гизе. Как художник, он в частности специализировался на больших промышленных лампах, внутри которых размещались модели железных дорог или районов многоэтажных зданий в гетто, с каким-нибудь пьяницей, сидевшим на тротуаре или

Буддой под деревом. Он также владел «антикварным» магазином, где изготавливал испанскую провинциальную мебель, очень в то время популярную.

Джаксон вместе с другими местными жителями вёл переговоры с Братством Нунчаку — бандой, терроризировавшей Нижний Ист-Сайд. Он «купил» их идеей усовершенствования района, и одним из их совместных проектов было «иглу», сделанное из старых автомобильных складных верхов и расположенное под Бруклинским мостом — в нём могли жить бездомные. Именно это многоцветное иглу увидел с моста, возвращаясь из Бруклина, Бакминстер Фуллер (популяризатор идеи «Земли-космического корабля»). Он пришёл в Нижний Ист-Сайд, начал расспрашивать, кто это соорудил — и в результате сошёлся с Джаксоном и другими местными компаниями, а в следующие полтора года приходил туда еженедельно и развивал перед ними свои архитектурные теории.

Джаксон попал в поле зрения Сан Ра, когда начал делать так называемые «ритм-брёвна» — деревянные ящики, настраиваемые по высоте и при ударе дающие глубокий, богатый звук. Джаксон также сделал для Slug's вывеску и резную дверь, которой он при помощи хитроумного сочетания резьбы и вымачивания в солёной воде придал зловещий скрип. Он довольно долго ходил на репетиции, но его никто не просил сыграть с группой. Потом, когда Сан Ра почувствовал, что он готов, то написал для его гобоя какие-то партии и порекомендовал ему писать своё имя "Jacson", без «k» — чтобы тем самым наиболее точно отразить произношение. Впоследствии Джаксон стал играть на большом барабане, которым раньше занимался Чёрный Гарольд, и весьма часто он был первым музыкантом, которого публика видела на сцене во время их выступлений.

К концу периода, проведённого в Slug's (в начале 70-х) Сан Ра стал вводить в программу певцов и танцоров. А поскольку через группу проходило великое множество музыкантов, никогда не было ясно, кто именно будет играть с ним в конкретный вечер. «Я ищу неисправимых людей», — объяснял он репортёру из Newsweek. «Если люди не могут поладить, они обязательно ко мне вернутся. Таким образом, мне не нужно беспокоиться о том, как сохранить постоянный состав.»

Аркестр превращал вечера понедельников в Slug's в полигоны для новых форм, новых индивидуальных особенностей. В один из вечеров в дверь вломился человек, одетый как воин-ниндзя, а когда кое-кто начал смеяться, он вскочил на стойку и, взмахнув мечом, снёс крышки с бутылок. В другой вечер к Сан Ра подошёл человек из Индии и серьёзно сказал ему: «Ты только что сыграл

запретную священную музыку!» «Это то, что я слышу», — ответил Сонни.

Одними из первых, кто начал посещать Slug's, были художники: Лэрри Риверс, который сам играл джаз; Джеймс МакКой, на картинах которого дикие цветовые всплески как бы имитировали музыку Аркестра; Роберт Томпсон — экспрессионист, вносивший новую музыку в своё искусство и цитировавший старых мастеров так, как бибоппер вставляет в свои соло куски поп-песен. Он сидел за столиком и рисовал, а как-то раз подарил Сан Ра свой рисунок — на нём был изображён Аркестр, выглядывающий из джунглей (как это могло бы представиться какому-нибудь безумному Анри Руссо). Приходил даже Сальвадор Дали в сопровождении своих помощников, несущих за ним свечи.

Там были и поэты. Амири Барака говорил, что где бы ни появился Сан Ра, там сразу возникает «салон», место сбора глубоких умов и творческая площадка. А силы, которые пробуждал Сан Ра, были такого масштаба, что слова «салон» и «ателье» напрашивались сами собой. Куда бы он ни направлялся, за ним следовали музыканты, художники, журналисты, посетители-критики, даже туристы — их привлекали те невероятные вещи, которые, как они слышали, могли там произойти. Для молодых чёрных поэтов он был средством высвобождения их слов со страниц и перемещения в область чёрного инструментального и ритуального исполнения. Вечером понедельника в Slug's можно было увидеть, как вместе с Аркестром читает свои стихи Амус Мор или Юсеф Рахман — его выступления с группой наблюдал А. Б. Спеллман:

> Костюмом и украшениями напоминая суданца, подготовив помещение при помощи благовоний, потрясая цепочками колокольчиков в своём движении между столиками, Юсеф танцевал и пел свои стихи. Написанные строки были как серия аккордов для вербальной импровизации. Воспринимая эти строки буквально, с листа, можно было подумать, что их автор — какой-то придурковатый второсортный сюрреалист:
>
> Гностический филин с лягушачьими глазами / простёганный
>
> Горькой чёрной ночью костяных дворов /
>
> ГДЕ-ТО НАД КОСМИЧЕСКОЙ РАДУГОЙ…
>
> Но видя всё это вживую, публика старалась представить себе образы этого крутящегося чёрного человека, который под аккомпанемент чуткой группы

Сан Ра играл на всех человеческих чувствах — и эффект получался весьма сильный.

В другой день в Slug's можно было увидеть юного Ишмаэля Рида. Хотя он никогда не был близким последователем Сан Ра, он был музыкантом, поэтом и романистом. В Slug's они и познакомились. И несмотря на то, что Сан Ра не вошёл в число персонажей *Мумбо-Юмбо,* написанной Ридом сатирической истории распространения чёрной культуры в Соединённых Штатах, в этом романе явно слышны отголоски учения Сан Ра в области истории, научной фантастики и египтологии. Но самой очевидной точкой соприкосновения с Сан Ра является сочинение Рида «Я ковбой в лодке Ра»: хотя в нём хватает аллюзий на Блейка, гаитянский вудуизм, гностицизм и Йитса, именно евангелие от Сан Ра служит его средоточием.

«Ковчег завета» появляется в произведении ещё одного молодого писателя — «Ковчеге костей» Генри Дюма. В этом рассказе некие молодые люди обнаруживают речную лодку (ковчег), в которой находятся кости всех их предков. Дюма особенно часто бывал у Сан Ра в 1965–1966 годах, когда был в Нью-Йорке социальным работником; из всех молодых чёрных писателей того времени он был к Сан Ра самым близким, и его влияние побудило Дюма на работу с египетским и западноафриканским мифологическим материалом, фольклором Глубокого Юга и научной фантастикой. Например, в стихотворении «Блюз внешнего космоса» взгляды Сан Ра излагаются в просторечной форме:

Стойте, люди — я вижу, как к нам летит тарелка
Наверное, я подожду и посмотрю
Да — летит космический корабль
Наверное, я подожду и посмотрю
Всё, что я знаю — что они могут быть похожи на меня

Хэнк (иногда он писал своё имя "ankh") Дюма был тихим молодым человеком, слегка таинственным. «Казалось, что он говорит из-за какого-то занавеса», — сказал о нём кто-то. Будучи чрезвычайно привязанным к повседневной жизни, Дюма тем не менее писал в стиле, который Барака назвал «афро-сюрреальным экспрессионизмом», и который не имел никаких ограничений в выборе исходного материала. Его поэзия была, как чёрная народная музыка, многослойна и антифонична, с сильным чувством цвета. У них с Сан Ра была общая афробаптистская склонность к образам птиц, орлов, ветра и другим высоким,

одиноким и величественным фигурам. Проведя в 1967 г. год в Восточном Сент-Луисе в Тренировочном Центре Исполнительских Искусств Катрин Данхем, Дюма вернулся в Нью-Йорк и 23 мая 1968 г. был застрелен полицейским из транспортной службы. Когда Сан Ра услышал об этом, он разозлился как никогда, он бесился на протяжении многих дней, проклиная город и его обитателей и напоминая всем, кто хотел слушать, что он просил Дюма быть поосторожнее.

Газете Village Voice понадобилось семь лет, чтобы заметить Сан Ра, но в 1967 г. их джазовый критик Майкл Зверин зашёл в Slug's послушать его группу. Зверин был не дилетант: он играл в нонете Майлса Дэвиса, записавшем *Birth Of The Cool,* и с другими музыкантами-новаторами того времени. Тем не менее ничто из того, что он слышал до тех пор, не смогло подготовить его к тому, что он увидел в тот вечер. На сцене были четыре саксофона, три медных инструмента, трое басистов, два барабанщика, два африканских перкуссиониста; все музыканты были одеты в остроконечные соломенные шляпы, рубашки в горошек, галстуки и африканские балахоны. Сан Ра сидел за старым роялем. Когда Зверин зашёл в клуб, солировал Джон Гилмор:

> Это был Джин Эммонс плюс Альберт Эйлер, и одновременно ни тот, ни другой. Периодически его звук пропадал за громом перкуссии. Они поддавали всё сильнее и сильнее, пока мои придирки насчёт таких вопросов, как равновесие, совершенно не потеряли смысл. После этого ансамбль начал играть со сверхъестественной точностью. Сами ноты были из эры свинга, но в интерпретации была не поддающаяся объяснению мощь.
>
> Затем, как минимум полчаса перкуссии… Ритм не ослабевал, он звучал со всё нарастающей интенсивностью. Каждый участник группы играл на том или ином ударном инструменте. Один из них начал что-то распевать. Громкость повышалась и распространялась повсюду. Мощность всё увеличивалась. Я чувствовал себя так, как будто меня одновременно избивают и ласкают. Это было приятное трение, милый грохот. Меня им как бы обёртывали. Всё закончилось.
>
> Несколько минут отдыха и тишины. Без явного сигнала весь ансамбль вдруг пустился в быструю свободную коллективную импровизацию. Одновременные буйные визги, слои звука, хрюканье и хрип наполнили продымлённое помещение. Это было в

одно и то же время ужасно и чудесно — какой-то хаотичный порядок. Продолжая в этом духе, духовики гуськом сошли в проход между рядами…

Я был выжат как лимон: музыка Сан Ра одновременно языческая, религиозная, простая, сложная и какая угодно ещё. Для неё не существует категории. Она безобразна, прекрасна и чудовищно интересна. Это новая музыка, однако я слышал её на протяжении многих лет.

Однажды, проходя мимо пластиночного магазина Сэма Гуди, Сан Ра увидел в витрине коробку пластинок с заглавием *Этюд о крушении надежд: История Флетчера Хендерсона.* Сан Ра был польщён: «Не было никакого крушения надежд, ничего подобного! Он был мастером, он сделал своё дело!» Он размышлял об этом весь остаток дня, а вернувшись на 3-ю улицу, начал транскрибировать с пластинок музыку Хендерсона, изменяя лишь отдельные ноты, дабы угодить современным вкусам (он говорил, что все изменения были правильные, потому что он был приучен к вибрациям Хендерсона). Затем он начал готовить группу к исполнению музыки из прошедшей эпохи, показав музыкантам фотографию оркестра Хендерсона — все его участники были одеты в безупречные костюмы и чёрно-белые туфли (за исключением одного, который оттянул брюки вниз, чтобы скрыть свои коричневые ботинки); он рассказывал им о вкусах Хендерсона — что он пил, где бывал и что делал, о его любви к скачкам; во время репетиции "Limehouse Blues" он сказал, что работа в прачечных была настолько отвратительна, что в них работали только китайцы и чёрные. Они разучивали слова песен, обсуждали их смысл, слушали рассказы о том, что происходило в 1934 г., когда Хендерсон всё это записывал, какие тогда были популярные танцы. Он отправил участников Аркестра собирать материал об отдельных музыкантах группы Хендерсона, чтобы у них во время игры было правильное чувство. Сан Ра говорил, что они не копируют эти пьесы, а воссоздают их, и имея нужную информацию, могли бы познакомиться с духом, лежащим в основе оригиналов. Импровизированные соло из уважения к первоначальным исполнителям расписывались нота в ноту, даже ошибки: «Если вы попадёте в чувство музыкантов, вы сможете ощутить, как их духи улыбаются.» Однако когда историк джаза Фил Шаап привёл на концерт Сан Ра, посвящённый Флетчеру Хендерсону, саксофониста-кларнетиста Хендерсона Расселла Прокоупа, тот был заметно потрясён, услышав, как Джон Гилмор воспроизводит ошибку, которую он сделал на оригинальной

записи 1933 года с оркестром Хендерсона.

Вкус Сан Ра к свингу восходил к музыке его юности, музыке, которую играли оркестры первой волны свинг-эры — это были композиции 1932–1934 гг., написанные Флетчером Хендерсоном и Дюком Эллингтоном: "King Porter Stomp", "Yeah Man!", "Queer Notions", "Can You Take It?", "Hocus Pocus", "Big John's Special", "Happy As The Day Is Long", "Shanghai Shuffle" и "Tidal Wave". Именно эти композиции он выбрал для аранжировок, а не более известную музыку зрелых оркестров конца 30-х — начала 40-х гг.

Примерно после шести часов репетиций "Limehouse Blues" Хендерсона Аркестр отправился прямо в Slug's, где за передним столиком вместе с Баронессой сидел критик с Западного побережья Ральф Глисон; даже Баронесса была удивлена этой переменой в репертуаре. Когда через много лет Сан Ра спросили об этом изменении курса, он сказал: «Америка никогда не слышала всей прелести этих оркестров. Я не верю в творческое равенство — это означает единообразие — я стараюсь играть нечто вечное, то, что будет действовать и через тысячу лет.»

Год спустя Джон Уилсон из New York Times нанёс визит в Slug's и заметил явное отличие от первого концерта, сыгранного Аркестром пять лет назад. Например, Сан Ра перешёл от «джаза космического века» к «бесконечности», а позади группы висел большой лозунг на фоне огромного жёлтого солнца, провозглашавший «Бесконечность — Сан Ра»:

> Под бесконечностью м-р Ра понимает создание джаза будущего, в котором есть место и для прошлого.
>
> В результате получается композиция, в которой присутствуют птичий щебет, получаемый трением каких-то китайских штучек, масштабный оркестровый перкуссивный гвалт из хрюканья и гогота и горячее соло на бараньем роге, после чего всё это растворяется в аранжировке вещи Флетчера Хендерсона "King Porter's Stomp".

А из риффов этой аранжировки выходит фортепьянное соло Сан Ра

> В совершенно другом настроении; это какая-то смесь Арта Татума и Бада Пауэлла (эта вещь получила название "What's New"). Потом над мощным ансамблевым звуком взмывает пикколо, и тяжёлый энергичный тенор-саксофон разворачивает сольную партию. Внезапно группа начинает распевать «Мы отправимся на экскурсию в космос — следующая

> остановка Марс!», и сквозь жестоко неблагозвучный ансамбль с пронзительным визгом прорывается неистовый саксофон. По ходу дела все участники группы по чём-нибудь барабанили, так что временами они превращаются в настоящий барабанный ансамбль.

В этот вечер экипировка состояла из «блестящих золотых блуз и мягких шляп из жёлтой соломы и ткани, заломленных весьма лихим образом», колокольчиков, бус, африканских рубашек с печатью, шарфов в горошек всех размеров и расцветок и золотых и серебряных медальонов на шеях. На Сан Ра была «длинная золотая роба, а его голова была обмотана двумя золотыми повязками.» В дополнение к привычным инструментам в Аркестре появились усиленное кото, нигерийский рог, кора, китайские скрипки, восточная лютня и множество Солнечных Колонн — золотых металлических труб с резиновым дном, издававших звук при ударе — и маленькая золотая электронная музыкальная шкатулка. Музыканты, заваленные футлярами от инструментов, брызгали слюной из дудок на публику. В некоторых пьесах свет то гас, то загорался снова, то мигал. Иногда на стене позади музыкантов демонстрировался какой-то фильм, не имеющий ясного отношения к исполняемой музыке.

Сан Ра, сидя позади группы за пианино, Клавинетом и Космомастером (органом, звучащим подобно терменвоксу или волынке, который сделала для него Chicago Musical Instrument Company), иногда брал однострунный инструмент, который он называл китайской скрипкой; время от времени он робко дирижировал тонкой палочкой, увенчанной павлиньим пером. Но и все участники Аркестра были частично скрыты от света; и в те периоды, когда какой-то отдельный музыкант был ясно и отчётливо освещён, как звезда спорта, их анонимность поражала ещё больше.

В тот же самый период драматический критик Стефан Брехт написал о своём посещении Slug's в Evergreen Review: ему показалось, что воссоздания эпохи свинга в смешении с более абстрактной музыкой были признаком плохого вкуса, но он также отметил, что для игры Чарли Паркера, по его мнению, было характерно то же самое. «Видимо, в этом есть что-то такое, чего я не понимаю.» В конце рецензии он добавил следующее:

> Эти фортепьянные соло во время трёхчасовых программ представляют историческую последовательность джазовых стилей — от биг-бэндового звучания 40-х к кул-джазу, от напоминающих крики птиц саксофонных соло 60-х к космической

> постановке звуковой материи «истинного Сан Ра», которая происходит сейчас и одновременно не имеет истории; это пространственная музыка. То есть всё это делается для того, чтобы вывести нас из нашего исторического местоположения в абсолютную реальность. Этот «плохой вкус» — наш «плохой вкус». Плох ли вкус у самого Сан Ра — это уже другой вопрос. Он не иронизирует.

Годы, проведённые в Slug's, позволили Сан Ра стать настоящим бэндлидером и композитором, а Аркестру — окончательно установить свою репутацию. Публика видела группу чёрных в ролях, которые были новостью не только для белых людей, но и для многих чёрных. Игра больше не была неким предлогом для существования бара, она не была аккомпанементом для танцев, группа отбросила всякую зависимость от шоу-бизнеса — официантскую форму, создающую атмосферу классового различия, готовность оказывать услуги посетителям, играя поп-хиты, непреодолимо умиротворённые улыбки, являющиеся признаком «представления»; одновременно они пренебрегали шикарно-ледяным внешним видом кул-джаза, информированной «освобождённостью» бунтаря. В своих странных костюмах и тёмных очках они производили впечатление смутно беспокойное, даже пугающее — для людей, пришедших в клуб приятно провести вечер. Они вновь утверждали чёрные исполнительские ценности, которые были совершенно чуждыми для белого опыта — для традиций, сформированных в церкви, чёрном кабаре, барной жизни и на общественных пикниках; они восстанавливали эстетику тех, кого Амири Барака назвал Людьми Блюза: это были визжащие саксофоны, хождение по барам, игра на гитаре за головой, танцоры-эксцентрики, капюшоны и экзотические костюмы, плач и мольбы на коленях, экстатические состояния речи и танца — блеск представления, элементами которого Джеймс Браун и Джими Хендрикс поражали белых в прочих местах. «Нас не знали, как воспринимать», — говорил Джаксон. «Как пьяную компанию? Как каких-то слегка ненормальных? Как компанию наркоманов? Но кем бы мы ни были, всем было ясно, что мы — не сломленные люди.»

Slug's был сердцем того, что теперь в Соединённых Штатах называлось подпольной культурой, и эта культура находилась в процессе быстрой интернационализации. (В начале 70-х парижский клуб The Gibus пытался воссоздать фанковую[19]атмосферу Slug's, но когда в 1973 г. Аркестр сыграл там, музыканты решили, что «там слишком мило для

«подпольного» места.») Когда кто-то наконец спросил Сан Ра, считает ли он себя частью подполья, он заявил, что находится в под-подполье.

ШУМ И СВОБОДА

Одним из первых слов, которые приходили на ум многим из тех, кто слышал Аркестр Сан Ра в 60-е, было «шум». В абстрактном смысле «шумом» с физической точки зрения называется явление, характеризующееся непредсказуемостью, неуправляемостью, выходом за рамки системы. В музыке шумом называют отсутствие определённой высоты звука, наличие дезорганизованного звучания, повышенную громкость. Однако, как и в случае слова «безумие», это понятие легко употреблять, но трудно объективно объяснить. В английском языке слово "noise" имеет долгую неоднозначную историю: для Шекспира и жителей елизаветинской эпохи оно значило спор, ссору, но использовалось и для обозначения группы музыкантов, а также «приятного или мелодичного звука». Таким же образом на практике квалификации звука как «шума» или «музыки» резко двусмысленны и субъективны.

История западной музыки могла бы быть переписана в неком ином виде, где шум постепенно одерживает победу над тем, что воспринимается как чистый звук; где то, что в одну эпоху считалось «шумом», в следующую эпоху постепенно преобразовывается в «музыку» — гармония становится более интенсивной, возрастает размер музыкальных групп, появляются новые инструменты, старые исполнительские приёмы заменяются новыми; выявляются элементы шума, которые содержатся в чистых звуках. Именно подобное мышление в начале 1900-х гг. привело итальянских футуристов к вежливому допущению того, что уровень шума в современной жизни возрос — однако, спустя некоторое время они заявили, что жажда шума также возросла, и именно эту жажду должна утолить музыка. Шум, по их утверждениям, был богаче гармониками, чем чистый звук — и если публика не способна это понять, её нужно тренировать при помощи сосредоточенного прослушивания, дабы она смогла услышать музыкальность шума и понять его эмоциональное воздействие. Для создания совершенно новых звуков — музыкальных шумов — могли бы быть созданы новые шумовые инструменты, *intonarumori.* Далее футуристы, не видя в природе адекватных моделей такого шума, искали их в самой современной жизни — в механизмах, транспорте, в громкости и размахе городской жизни.

Футуристы действовали в то время, когда изобретение технологии звукозаписи привело к росту спроса на новые и свежие музыкальные идеи, и этот спрос продолжал расти на

протяжении многих лет. Однако к концу 40-х электронные нововведения свели на нет нужду в новых шумовых инструментах. Проволочная и ленточная магнитная запись и пришедшая следом за ней технология — многодорожечные наложения, варьирование скорости, флэнджер, зацикливание и т.п. — открыли целый мир новых звуковых возможностей. Затем появились музыкальные инструменты с электронным усилением, а вместе с усилением пришло искажение — явление, которое сначала рассматривалось как «техническая проблема», неполадка, технологический сбой. Однако искажение дало простейшим музыкальным звукам возможность наполняться совершенно новым музыкальным смыслом: что нечто вышло из-под контроля, что музыкант либо некомпетентен, либо слишком способен для своего инструмента — или что создаваемая музыка на самом деле более естественна, первобытна, неотрепетирована, более опасна.

Шёл XX век; музыки стало так много, как никогда раньше, она стала практически вездесущей — и склонность к неорганизованным звучаниям также росла, как и потребность в звуках, свободных от эстетических целей, и к организованной тишине (шуму в отсутствие организованного звука). Тишина и шум стали сырьём для выработки новых разновидностей музыки — и даже антимузыки.

При всём при том могла бы быть написана и другая версия истории западной музыки — такая, в которой исследовалась бы её эволюция с точки зрения возрастающего присутствия в мэйнстриме иностранной и экзотической музыки (т.е. других разновидностей шума) — такого «присвоения чужого», которое вновь запустило творческие моторы в эпоху появления беспокойства и скуки, обеспечившего потрясение основ и, помимо прочего, определившего границы модернизма. Весьма часто «присваивалась» та или иная форма чёрной музыки — африканская, западноиндийская, латинская, джаз, фолк. В области западной музыки чёрная музыка представляла собой некое доэлектронное искажение, вторжение в систему, слом правил музыкального порядка; позже само электронное искажение стало технологическим символом чёрной составляющей западного искусства.

По ту сторону поп-музыки, джаза и классического истэблишмента находилась группа композиторов, унаследовавших оба этих взгляда на музыку и шум: экспериментализты (как называл себя Джон Кейдж), Пьер Шефер, Эдгар Варез, Генри Кауэлл и другие, ставившие под сомнение саму природу музыки и социальную матрицу, в которую она была встроена; они пытались заменить логику, лежавшую в основе

западной классической музыки, своей — базировавшейся исключительно на звуке. Хотя между ними не было особого согласия по поводу того, что именно является основой музыки, что в ней должно содержаться и как она должна собираться воедино, большинство композиторов-экспериментаторов сошлись на том, что звук (или шум) должен быть организован *музыкальным образом.* Тогда что нужно было сделать с композитором: сколько власти в процессе раскрепощения музыки он должен был оставить за собой? Среди ранних экспериментализтов лишь Джон Кейдж (и в какой-то степени такие его последователи, как Мортон Фельдман и Эрл Браун) был склонен преуменьшать роль композитора (и даже исполнителя), перенося тяжесть музыкального переживания на слушателя и утверждая, что всякий звук уже музыкален, и ему нужно лишь позволить войти в музыкальное произведение путём создания таких ситуаций, «в которых совершенно любой звук или шум мог бы идти вместе с другим.» Это был последний шаг на пути отрицания выразительной традиции музыки XIX века.

Именно открытость к чуждым формам музыки была одним из главных факторов, привлекавших студентов в классы, которые Джон Кейдж вёл в Новой Школе Социальных Исследований в Гринвич-Вилледж с 1956 по 1960 г. Многие из этих студентов (например, Алан Капроу, Ред Грумс или Клаэс Олденбург) считали музыку разновидностью изобразительного искусства, театра, перформанса (как это потом стало называться), и проводили прямую линию между музыкой и европейскими сюрреализмом и дадаизмом. В начале 60-х этот синтез стал отправной точкой хэппенингов — зачастую грубой и неотёсанной новой формы театра — которые устраивались на чердаках, магазинных витринах, на пустующих земельных участках. В хэппенингах сочетались визуальные, вербальные, хореографические и музыкальные элементы — но ни один из них не применялся в традиционном театральном понимании. Постановка их во времени и пространстве была, мягко говоря, спорной, они не имели повествовательной структуры, а актёры не признавали ни полного художественного контроля, ни «мастерства».

Некоторые из учеников Кейджа (и Ричарда Максфилда, электронного композитора, принявшего от Кейджа его класс в 1961 г.) принимали участие в разработке Флаксуса — антихудожественного движения, двигавшего музыку одновременно в двух разных направлениях: либо в сторону увлечения звуковыми элементами ради звуковых элементов (т.е. физических свойств звука и его воздействия на слушателей и

мир), либо в сторону механических свойств исполнения музыки. Некоторые из них включали в «музыку» случайные звуки (визги, трески, домузыкальные звуки ветра, дующего в рог), использовали инструменты немузыкальным образом, усиливали неслышимое или доводили музыкальное повторение до точки, когда в нём начинали проявляться скрытые особенности. Те, кто выдвигал на передний план исполнение, работали над тем, чтобы придать музыке странности, выставить на обозрение фокусы исполнителей, нарушали профессиональные или традиционные стандарты поведения или жестоким образом разрушали инструменты.

Флаксус был частью реакции на культ личности, служивший опорой предыдущему поколению артистов. Эти новые артисты из Вилледжа предавались некому непрофессиональному искусству, антипредставлению и безыскусности. Их новые парадигмы брались из фолк- и поп-областей; они верили, что таким образом минимизируется роль артиста, достигается равенство и уничтожается иерархия. На «представление» смотрели с подозрением, ординарное — прославлялось. Свобода была всем — свобода от Искусства, от традиционных ожиданий, связанных с одеждой, семьёй, расой, классом и (в меньшей степени) полом.

Именно в такой мир попал в 1962 г. Сан Ра — Вилледж тогда находился (как мог бы сказать историк искусства) в состоянии культурной готовности принять любого, кто разделял подобные убеждения. И с первого взгляда он *разделял* многие из этих интересов: он хотел стереть грани, существовавшие между публикой и исполнителями; он верил, что исполнение может быть моделью социальных перемен (и даже может на них влиять); подобно многим обитателям художественного мира Вилледжа он с радостью говорил, что явился ниоткуда и никогда не упоминал о своей семье. С другой стороны, Сан Ра верил в искупительные силы искусства, в дисциплину, в традицию, в то, что понятие свободы — это некая хитрая уловка; он неустанно пропагандировал абсолютную власть, важность лидеров и необходимость уважать их и следовать за ними. А более всего его заботили выразительность музыки и её влияние на слушателей. Но Вилледж либо не обращал внимания на все эти аспекты личности Сан Ра, либо истолковывал их неправильно. Чудачества весьма уважались, дикость имела право на существование, а на высвобождение чёрной энергии смотрели как на акт социального бунта. А если по ходу дела смысл творчества Сан Ра искажался, то это по крайней мере соответствовало традициям модернистского присвоения и расовых стереотипов, лежащих в основе истории популярной музыки XX века.

Сан Ра вошёл в этот мир из джаза, а у джаза была другая история. До 60-х гг. джаз занимал весьма удобное положение. Он был явно отделён от классической и популярной музыки и имел аудиторию, которая росла вместе с этой музыкой на протяжении последних тридцати лет и, следовательно, знала, чего ей ожидать. Существовали неформальные правила относительно того, что в импровизации приемлемо, эффективно и успешно; существовали объективные (хотя и труднообъяснимые) стандарты успеха. Эволюция джаза минимизировала количество решений, которые должен был принять музыкант перед началом игры. Конечно, в бибопе присутствовал некий радикализм — он атаковал традиционную симметрию поп-песен, лежавшую в основе более старого джаза, однако одновременно расширилась роль гармонии, т.к. бибоп-музыканты сохраняли и расширяли аккорды тех поп-мелодий, которые они ликвидировали. Бибоп подразделил и усложнил традиционные ритмы поп-музыки, но в нём всё-таки присутствовали как линейный пульс, так и цикл кульминаций-повторений, при помощи которых организовывались гармония и мелодия и которые помогали слушателям найти своё личное место в том или ином исполнении. Разумеется, джаз растягивал и изгибал метрические рамки, вариации внутри которых получили название свинга, но тем не менее общий ритм, в пределах которого слушатели чувствовали себя комфортабельно, оставался неизменным.

Гармонические ограничения бибопа были замечены музыкантами эпохи модального джаза конца 50-х — Майлсом Дэвисом, Джорджем Расселом, Гилом Эвансом, да и самим Сан Ра; все они пытались замедлить и сократить гармонические перемены. Например, Джон Колтрейн, даже в моменты испытания бибоп-гармонии «на прочность» в "Giant Steps", придерживался более статичной и открытой гармонической формы, используя самые минимальные гаммы и монотонные шумы (как, например, в "Naima"). Но это был всего лишь первый шаг — и часто случалось так, что музыканты преобразовывали модальные процедуры в привычный формат поп-песни.

Правда, в 1959 г. Орнетт Коулмен сделал следующий шаг, освободив музыкантов от обязанности импровизировать в рамках аккордных шаблонов некие структуры, в которых устанавливались циклы повторений, возвращений и каденций (таким образом предопределяя то, что должно быть сыграно). Коулмен часто основывал структуру пьесы на возможностях своего дыхания (как делали некоторые тогдашние поэты); его больше интересовала мелодия, чем гармония; и его мелодии стали более нерегулярными и асимметричными (что ещё более

усугублялось его широким диапазоном и свободной тональностью), чем когда-либо могли представить себе бибопперы. Однако хотя он свёл гармонию к минимуму, его творчество все-таки было весьма традиционно ритмически — оно обращалось к физическому чувству пульса или сердцебиения, а его фразы часто были предсказуемы и даже блюзоподобны. Каким бы он ни был революционером, всё-таки казалось, что он знает, куда заходить *нельзя*.

И тут новый джаз 60-х странным образом двинулся по эволюционной тропе, параллельной той, по которой шли классические композиторы XX века. В серийной реорганизации высот звуков Арнольда Шёнберга и в проведённом Орнеттом Коулменом переустройстве отношений тональности и мелодии всё же сохранялась ритмическая и фразовая структура — даже при радикальном изменении мелодии и гармонии. Казалось, что следующим шагом джаза и экспериментальной музыки должно было стать приведение ритма в «подвешенное» состояние. И, уже после Кейджа и Коулмена, в этой новой музыке ритм начал становиться нестабильным, отнимая у слушателя чувство регулярности. Слушателям стало труднее находить центр, не имея твёрдой опоры, не имея периодических циклов или концовок. Находясь перед угрозой возникновения чувства инертности, экспериментализты и исполнители нового джаза были вынуждены для создания разнообразия и интереса использовать такие факторы, как громкость, текстура, тональная окраска и прочие переменные величины. От слушателя требовались сосредоточенность и умение ценить звук как таковой. И временами результаты фри-джаза и экспериментальной музыки казались сильно похожими: впечатление от импровизационного коллективизма *Free Jazz* Орнетта Коулмена и *Ascension* Джона Колтрейна, казалось, совпадало с эффектом от полностью нотированного произведения Карлхайнца Штокхаузена *Zeitmasse*.

Но, хотя развитие фри-джаза, может быть, и происходило синхронно с экспериментальной музыкой, в тот момент, когда он впервые появился в Лоуэр-Ист-Сайде, большинству людей ничего подобного не приходило в голову. Фри-джазу не хватало европейских художественно-лабораторных атрибутов, которые могли бы содействовать если не признанию, то хотя бы узнаванию. «Перед ними представала визжащая, воющая музыка», — так формулировал это Джеймс Джаксон, — «люди одевались и выглядели странно — с растрёпанными волосами, в обносках, они говорили на каком-то чокнутом языке; музыкантов обвиняли в том, что они только что напокупали в ломбардах

инструментов и вышли прямо на сцену, притворяясь, что могут на них играть.» Эти исполнители требовали от джаза умереть, чтобы возродиться. В процессе развития музыки они обнаруживали параллели между коллажно-монтажной постмодернистской эстетикой и афроамериканским подходом к делу; между сюрреализмом и одержимостью духами; фолк-музыкой и венскими классическими приёмами начала века. Это был очень сжатый и интенсивный творческий период, причём всё происходило по большей части не на слуху у публики.

Хотя сейчас нам часто изменяет коллективная память, во фри-джазе присутствовало невероятное разнообразие: он мог быть громким и упорным, и одновременно исключительно мягким и камерным; он был физически материален, но также чрезвычайно эмоционален; некоторые из новых музыкантов едва успели выйти из любителей, но многие считались одними из самых признанных виртуозов своего времени; кроме того, открытость этой музыки для чуждых музыкальных кодов препятствовала её лёгкому описанию.

Через несколько кратких лет эти музыканты смогли поставить под сомнение и переопределить большинство традиций общепринятого джаза: они завершили процесс стирания грани между композитором и импровизатором, на которое намекал более ранний джаз, и заново изобрели коллективную импровизацию; они вывели из обращения традиционные определения «строя» и «расстройки» и сделали выбор тональности сознательным решением; поддержание ритма и свинг (ранее воспринимавшиеся как непреложные законы) также были превращены просто в доступные музыканту ресурсы. К обычным инструментам применялись новые технические приёмы — барабанщики могли играть вязальными спицами или ветвями деревьев с ещё державшимися на них листьями, играть на тарелках скрипичным смычком; пианисты играли внутри пианино, басисты — над кобылкой, духовики находили способы играть аккордами. Возникали новые инструменты — пластмассовые саксофоны, сдвоенные ближневосточные духовые, африканские и азиатские барабаны, колокола и свистки; старые же инструменты — сопрано-саксофон, виолончель, туба — пережили второе рождение. Эта музыка была соревновательной, смелой и рисковой, но одновременно порождала общинность и объединения единомышленников. Для описания этих достижений пришлось ввести новые метафоры, и самыми важными из них были энергия, духовность, метафизичность и свобода. Именно выраженная при помощи новых определений импровизации идея свободы нашла отклик и прижилась далеко за пределами музыки

— в драматургии (Living Theater, The Judson Poets Theater, Squat Theater, The Open Theater), танце (Джудит Данн, Фред Херко, Молисса Фенли, Триша Браун), кино (Ширли Кларк, Джон Кассаветис), в классической и академической экспериментальной музыке (Джон Адамс, Терри Райли, Ла Монте Янг, Стив Райх, Филип Гласс) и даже в роке (Капитан Бифхарт, Игги Поп, The MC5 и Rip, Rig And Panic).

Фри-джаз быстро расширил лексикон музыкантов во всём мире, но особенно в России и Восточной Европе, где у слова «свобода» были особые побочные оттенки, и где в этой музыке видели призыв к своему собственному освобождению. Фри-джаз стал чем-то вроде нового интернационализма.

С другой стороны, Сан Ра старался изо всех сил, чтобы не допустить слишком близкой его идентификации с фри-джазом:

> То, что делаю я, основано на естественном, а то, что делают они — наверное, на том, чему их научили в школе… Их композиторы пишут мелодию, а ритм для неё оставляют на усмотрение ритм-секции. Я работаю не так. У меня нота и ритм появляются в уме одновременно. Моя музыка — это музыка точности. Я точно знаю тот ритм, который должен одушевить мою музыку, и только этот ритм имеет законную силу. У меня в воображении создаётся полный образ моего произведения, на всех разных уровнях — мелодии, гармонии, и ритма.

Когда в 1970 г. журналист Берт Вуйсье спросил его, что он думает о джазовом авангарде, Сан Ра ответил:

> Эти музыканты не знают, как установить связь с людьми. Они играют музыку, и у них очень хорошо получается, но то, что они делают, не имеет ничего общего с людьми. У них нет чувства юмора… Они смотрят на вещи с точки зрения своего «я», своего таланта, и говорят: «Вам следует хвалить меня, потому что я великолепен.» И это правда, они великолепны — но всякий великолепен в том, что делает. То, что ты музыкант, вовсе не значит, что люди должны тебе поклоняться.
>
> …Во всей моей музыке есть юмор. В ней всегда есть ритм. Независимо от того, насколько она наворочена, под неё всегда можно танцевать. На самом деле я не играю свободную музыку, потому что во вселенной нет

> свободы. Если бы ты вдруг стал свободен, ты мог бы играть неважно что — и оно бы к тебе не вернулось. Но дело в том, что оно всегда возвращается. Вот почему я предупреждаю своих музыкантов: бережно относитесь к тому, что играете… имейте в виду, что каждая нота, каждая доля такта, всё это к вам вернётся. И если ты играешь что-то такое, чего сам не понимаешь, это очень плохо и для тебя, и для людей.
>
> Музыканты часто играют чудесные вещи, создают чудесные звуки, но всё это ничего не значит. Ни для них самих, ни для других людей. Все говорят: это чудесно, это работа великого музыканта. Конечно, это так и есть, но есть ли в этом какой-нибудь смысл? Музыка не делает людей лучше, хотя им безусловно нужна помощь. Я считаю, что каждый артист должен это осознать. Должен осознать, что в его работе нет никакого смысла, если она не помогает людям.

На вопрос, как его музыка помогает людям, он ответил:

> Прежде всего я выражаюсь искренно. Кроме того — чувство юмора, при помощи которого люди иногда учатся смеяться над собой. То есть ситуация настолько серьёзна, что можно сойти с ума. Людям нужно улыбаться и понимать, как всё смешно. Раса без чувства юмора находится в плохой форме. Расе нужны клоуны. В старые времена люди это знали. У королей всегда были придворные шуты. Шут как раз и напоминал о том, насколько всё смешно. Я считаю, что у наций тоже должны быть шуты — в конгрессе, рядом с президентом, везде… Меня можно назвать шутом Творца. Весь мир, все его болезни и нищета — всё это смешно.

Он также отделял себя от такой популярной в то время музыки, как соул и рок. «Соул-музыка — это музыка тела; мне нужна музыка духовной силы.» И хотя Сан Ра содействовал электрификации музыки ещё со времён Бирмингема и использовал в своей группе усиление, он ожидал от своих музыкантов способности производить нужный эффект акустическим образом. Он знал, что большинство (если не все) до сих пор созданных электронных эффектов выросли из афроамериканской акустической игры: эффекты «вау-вау» произошли от плунжеров на духовых; фазовые сдвиги и задержки — от «зова и отклика»; фузовые тона и дисторшн — от старых «грязных» тонов сурдин и хай-хетов; мультитональные эффекты

— от расщеплённых тонов. Даже сама громкость не была чисто акустическим явлением — она была социальным сооружением некоторого числа музыкантов со своей организацией и конкретными личностями.

> Между неэлектрическими и электрическими инструментами не такая уж большая разница: это что-то вроде различия между лошадью и машиной… машины нужно обслуживать, а за лошадью нужно ухаживать. С животными может создаваться эмоциональная связь, но даже это переходит по наследству к машинам. По отношению к ним всегда употребляется местоимение «она».

В мае Аркестр поехал на недельные сборные гастроли по колледжам штата Нью-Йорк; они спонсировались Эсперанто-Фондом ESP и поддерживались Советом по делам искусств штата. В них также участвовали Рэн Блейк, Патти Уотерс, Джузеппи Логан и Бертон Грин. Все концерты записывались, и пластинка Сан Ра *Nothing Is* (вышедшая в 1969 г.) даёт некое представление о концертах Аркестра в этом турне, при этом наводя на мысль, что они старались сделать как можно больше в ограниченных временных рамках; там можно услышать, как Сан Ра даёт группе сигналы о том, какая композиция будет следующей. Он переходит от абстрактных фортепьянных вступлений к узнаваемым мелодиям, сжимая "Imagination" и "Rocket Number Nine" в одну минуту сорок четыре секунды. Также пластинка демонстрирует способность группы к живой свободной импровизации — даже под серьёзным давлением (живое выступление, состоявшееся через два года и вышедшее под названием *Pictures Of Infinity,* вновь доказывает, что Аркестр был способен к спонтанной коллективной импровизации, но также мог быстро переключаться на строго аранжированный материал.)

Альбом *Strange Strings* (выпущенный в 1967-м) шёл ещё дальше в направлении, указанном на *The Magic City*. В разных антикварных лавках и музыкальных магазинах Сан Ра набрал множество струнных инструментов — укелеле, кото, мандолина, «китайская лютня» — и раздал их духовикам. Он считал, что струнные могут трогать людей особым образом, отличным от других инструментов; и хотя участники Аркестра не умели на них играть, в этом и состояла идея: он называл это исследованием невежества. Затем они подготовили несколько самодельных инструментов — в том числе большой кусок смягчённого металлического листа с выбитой на ней буквой "X". Потом подключили микрофоны к Солнечным Колоннам.

Маршалл Аллен говорил, что когда началась запись, музыканты спрашивали Сан Ра, что им следует играть, а он отвечал только одно: что укажет на музыканта, когда ему будет нужно вступать. В результате получилось поразительное достижение; музыкальное событие, повидимому, независимое от всех прочих музыкальных традиций и историй. Музыка была записана на высоком уровне и обработана с помощью избирательного эхо-эффекта — таким образом все инструменты сливались воедино и струнные начинали звучать так, как будто они тоже были сделаны из металлического листа. Пьеса состоит из сплошной текстуры, без всякого тонального смысла — за исключением момента, когда Арт Дженкинс поёт «туннельным» голосом через металлический мегафон. Но сказать, что инструменты кажутся ненастроенными, было бы неправильно — там ведь нет никакой «настройки», да и в любом случае Аркестр не умел настраивать большинство этих инструментов. В пьесе по сути нет никакой структуры — она построена из струнных слоёв различной толщины и громкости, при этом музыканты играют смычками, дёргают, трут струны, ударяют по ним вдоль и поперёк, тем самым производя столько переходных процессов, обертонов и парциальных тонов, сколько возможно. Время от времени ненадолго вступает Клиффорд Джарвис на ударной установке или литаврах или начинается басовая линия Бойкинса. Это поразительно разнообразная пьеса, и несмотря на то, что она занимает полторы стороны пластинки, это время пролетает очень быстро. Это не был "scratch orchestra — импровизированный оркестр", как Portsmouth Sinfonia Гэвина Брайарса, пытающийся заставить известную музыку звучать странно путём смешения искусных и некомпетентных музыкантов. Это также не было и алеаторическим упражнением. Здесь Сан Ра успешно создаёт, наверное, самую полностью импровизированную и одновременно органичную пьесу в истории джаза — без готового ритмического, мелодического или гармонического материала, в исполнении музыкантов, играющих на неизвестных им инструментах.

Заметки на обложке указывают на то, что пластинка связывает Восток и Запад, первобытное и современное, для создания некого уравнения мирового равновесия. Их написал Там Фиофори, нигерийский поэт и писатель, приехавший в Нью-Йорк в 1965 г. из Лондона, где он был лондонским редактором журнала Change; сейчас он был пишущим редактором журнала Guerrilla, и начинал писать об Аркестре в таких подпольных или художественных изданиях, как Arts Magazine, Liberator, Negro Digest, The Chicago Seed, IT, Friends, Evergreen Review, Artscanada, New York Free Press, а также в джазовых журналах — Down Beat,

Jazz And Pop, Melody Maker, парижском Jazz Magazine и шведском Orkester Journalen. Он привязался к Аркестру, и его часто можно было увидеть за пишущей машинкой в Солнечном Дворце или в дороге вместе с группой. Фиофори сделал больше, чем кто-либо ещё, для того, чтобы Сан Ра получил международное признание. Кроме того, он смело ввёл его в глубины авангардно-художественного мира. В 1969 г. было объявлено об учреждении нового журнала под названием Sun Arts: A Magazine Of Presence, Be/Ing & Motion To/Wards Infinity — его редакторами были Там Фиофори, Сан Ра, Джеймс МакКой и Чарльз Шабакон, а пишущими редакторами — Тенк Хар Шентеп, Де Леон Харрисон, Мальколм Моррис, Дэвид Томас, Джей Райт, Патрик Гриффитс и Бэбс Уильямс. Но Сонни не собирался позволять Фиофори или кому-то другому быть его «переводчиком»: «Три года [Фиофори] записывал всё, что я говорил и распространял это по всему миру, но сам он из этого ни слова не слышал.»

Опять вышло несколько записанных ранее пластинок: *Sun Ra Visits Planet Earth, Rocket Number Nine, We Travel The Spaceways* и *When Angels Speak Of Love.* Вместе с ними вышли две новые — *Monorails And Satellites Vols. 1 & 2,* первые сольные фортепьянные записи Сан Ра. На обложках обоих пластинок изображены бестелесные руки, играющие на клавиатуре, тянущейся через всю солнечную систему к Юпитеру; в дальнем конце пространства видна голова Сан Ра в виде яйцеобразной планеты. Пластинки были записаны в год, когда на экраны вышел фильм *2001* (и впервые вышла на английском книга Эриха фон Даникена *Колесницы Богов),* так что их название может иметь отношение к монолиту из фильма — Сан Ра как-то вспомнил его как монорельс (видимо, связав со своим НЛО-опытом). В "Space Towers" и "Cogitation" из первого тома используется весь диапазон фортепьяно, так что эти пьесы, повидимому, можно было прямо перекладывать на оркестр, и одновременно по ним становится ясно, почему партитуры Сан Ра столь трудны для исполнения: прыгающие между октавами проходы из восьмых нот — не шутка для духовиков. "Skylight" — это баллада, весьма близко напоминающая поп-мелодию "Skylark". А такой стандарт, как "Easy Street" — единственная поп-вещь на первой пластинке, играется просто — левая рука ходит по басовым клавишам, чем-то напоминая некого облегчённого Арта Татума. Сан Ра не был ослепительно техничным музыкантом, как Бад Пауэлл или Арт Татум; у него также не было ни своеобразного клавишного «туше», ни гармонического чувства, настолько последовательного, чтобы его можно было сразу же узнать. Его чувствительность к слабым вариациям в тональности делала для

него невоможной приверженность к какому-либо единственному «стилю». Когда его однажды спросили, слышит ли он четверти тона, ноты «между разломами» на пианино, он сказал:

> О да, я применяю эти интервалы. Понимаете, создать эти эффекты можно особой атакой при извлечении ноты. В зависимости от того, насколько сильно ты ударяешь по клавише, возникают слышимые трети, четверти, пятые — т.е., эти звуки из расщелин. Так что туше, атака — это очень важно. Когда я извлекаю ноту, звучат также «унтертоны». При помощи смешения унтертонов и обертонов, я могу получить четверти тона. Такое туше есть не у многих пианистов. Это было у Эрла Хайнса, у Арта Татума, у Дюка Эллингтона… Я и пою так же, т.е. делю октаву на 24 или 36 ступеней — совсем как индийские певцы. Я делаю музыку мира.

Второй том *Monorails And Satellites* производит впечатление скорее некого набора клавишных «памятных записок» для композиции и аранжировки, с очень резкими контрастами. И хотя он, наверное, не столь поразителен, как первый, на этих двух пластинках нет ничего банального.

По мере упрочения репутации Аркестра они стали смутно восприниматься как нечто посередине между новым рок-н-роллом и ньй-йоркским фри-джазом; им предлагали ангажементы в немногих элитных университетах типа Суортмора и Принстона. Имея в распоряжении полноразмерные сцены, Сан Ра начал опробовать идеи, для реализации которых у него раньше не было ни места, ни денег. Например, в Принстонском университете они ошеломили студентов тем, что привели с собой десятерых художников с мольбертами и блокнотами, которые на протяжении всего представления работали на сцене — пока музыканты перелезали через модерновые декорации, оставшиеся на сцене от современной постановки Шекспира. Люди, бывшие на этих концертах, позже говорили, что это было похоже на первое впечатление от пьес Ричарда Формана.

Сан Ра не прекращал отношений с Олтоном Абрахамом, жившим в Чикаго, и посылал ему записи для выпуска на «Сатурне», несмотря на то, что Абрахам был до сих пор недоволен переездом группы в Нью-Йорк. Абрахам выдвинул идею об объединении их проектов в более крупное дело. 10 апреля 1967 г. штат Иллинойс зарегистрировал корпорацию Ihnfinity, Inc. Её учредителями стали Олтон И. Абрахам, Сан Ра, Олметер Хэйден и Джеймс Брайант; располагалась она по адресу 4115, бульвар С. Дрексела — это был офис, откуда осуществлялись все операции

Saturn Records. В документах было указано, что Сан Ра — постоянный житель Чикаго.

Ihnfinity, Inc. должна была стать «зонтиком» для многих проектов: «'Ihnfinity' касается всего», — сказал Сан Ра.

> Идея Ihnfinity, Inc. состоит в том, что у каждого на этой планете должна быть своя доля во вселенной. Мой друг Олтон Абрахам, который всё это устроил, хотел сделать её некоммерческой организацией. Но я сказал: «Абрахам, я не думаю, что штат проштампует это, если мы скажем, что это некоммерческое предприятие. Нам нужно будет сделать её корпорацией для извлечения прибыли, если мы хотим получить печать. Давай сделаем её прибыльной организацией — по-гуманитарному.» Так что мы сделали её коммерческой корпорацией, штат всё проштамповал и выдал нам патент. Ни у кого больше нет патента на обладание космосом.

Цели организации были следующие:

> Выполнять работы гуманитарного характера среди всех жителей Земли, способствовать искоренению (уничтожению) невежества, разрушающего главную цель предприятия, превращать невежество в конструктивное живое творчество, владеть и управлять всевозможными исследовательскими лабораториями, студиями, электронным оборудованием, электрохимическими коммуникационными устройствами, созданными нашими расчётами и творческими способностями, электромеханическим оборудованием, электронным оборудованием, имеющим отношение к аудио- и видеоустройствам и собственно аудио- и видеоустройствами, включающими звукозаписи и плёнки, а также видеозаписями, плёнками, устройствами для телепортации, устройствами для представления звёзд, звуковыми приспособлениями для очистки психики, магнитными компьютерами, электрическими и электронными устройствами, относящимися ко всем этапам межпланетных космических путешествий, в том числе магнитными производящими энергию кораблями со скоростями выше скорости света (как она известна в настоящее время), в том числе межпланетными космонетическими устройствами, имеющими природу астро-бесконечности, владеть недвижимостью, в том числе землёй, строениями, заводами, водой (в том числе

воздушным пространством над ними), использовать эти ценности для большего прогресса всех людей на Земле и творческих живых существ нашей галактики и прочих галактик за пределами солнечной системы.

В этом экстраординарном патенте (подобный которому едва ли приходилось ранее выдавать властям штата) отражалась вера Абрахама в электричество и (частично) интерес того времени к магнитному лечению, оргонным боксам и т.п.

В 1972 г. корпорация решением штата была распущена, а 16 января 1974 г. зарегистрирована вновь, на этот раз как некоммерческая. Теперь её заявление о намерениях выглядело так:

> Проводить духовно-космически-межгалактически-бесконечностные исследовательские работы, относящиеся к мирам-измерениям-плоскостям в галактиках и вселенных, находящихся за пределами представляющихся в настоящее время человеческому воображению и за пределами центральной межгалактической солнечной системы, а также работы, имеющие отношение к духовной стороне жизни и духовному прогрессу известного в настоящее время мира. Пробуждать духовное сознание человечества, вновь вводя его в контакт с его «Творцом». Давать человечеству представление о том, что на других планетах в других галактиках существуют высшие существа (Боги). Давать человечеству представление о том, что «Творец» (Бог) существует здесь и сейчас, а также присутствует в других мирах-галактиках. Способствовать искоренению (уничтожению) невежества, разрушающего главную цель предприятия, превращать невежество в конструктивный творческий прогресс. Использовать эти духовно-космические ценности для большего прогресса всех людей на земле и творческих живых существ нашей галактики и галактик, находящихся за пределами межгалактического центрального солнца. Учреждать дома (церкви) подзарядки духовной энергии, куда бы могли приходить люди, чтобы заряжаться духовной энергией и искать своего «естественного Творца» (Бога). Выполнять работы, завещанные нам, "Ihnfinity", «Творцом» для выполнения.

«Продолжительность существования корпорации объявляется бессрочной», — говорилось в документе. Чтобы отметить первую

регистрацию, Сан Ра в сентябре дал концерт-мессу, посвящённый «Природе и Богу Природы», в уголке группы в Центральном Парке. Играла сотня музыкантов, в том числе шесть барабанщиков, десять басистов, десять трубачей, десять тромбонистов и три валторниста; состав был собран из его старых чикагских и нью-йоркских музыкантов. Но — в отличие от масштабного Ве-Ш'а в Центральном Парке в том же году — когда Аркестр прибыл на место, публика состояла главным образом из фотографов и кинооператоров. После появились шесть полицейских машин, и полицейские также присоединились к публике. В один из моментов концерта Аркестр взял визжащий «космический аккорд», и большой американский флаг, натянутый на стене позади группы, упал на землю. На этом Сонни внезапно закончил концерт.

Сто музыкантов — это был в некотором роде триумф, но ему хотелось, чтобы там была тысяча; ему казалось, что для того, чтобы реконстурировать Землю, «расплавить все атомные бомбы» и установить мир, может не хватить и десяти тысяч. Почти десять лет спустя, будучи в Филадельфии, Сан Ра позвонил диск-жокею радиостанции WXPN Джулсу Эпштейну и спросил, не поможет ли он найти деньги, чтобы собрать на неком священном концерте 144 тысячи музыкантов — очевидно, он ожидал конца света (Откровения, 7) и знал, что даже *этого* будет недостаточно, чтобы заставить музыкантов играть бесплатно. (Какой-то циник посоветовал им играть за деньги, как все остальные.)

В следующие пять месяцев они сыграли на 5-м ежегодном фестивале авангарда в Нью-Йорке на Переправе Стейтен-Айленд, организованном царствующей королевой авангарда, Шарлоттой Мурмен; впервые выступили в Бостоне на рок-бале «Бостонское Чаепитие»; поработали в Спирит-Хаузе в Ньюарке, на фестивале в Меридиан-парке в Вашингтоне; дали концерт для Лиги Усовершенствования в Соседском Центре Линкольн-Сквер в Нью-Йорке. Было объявлено об очередном концерте в Центральном парке в рамках серии «Африканская прогулка», устроенной департаментом парков; этот концерт они должны были играть с гребных лодок в озере, но когда они уже подготовились к выступлению, их перехватили устроители проходившего рядом концерта Goldman Band.

ВЫШИБИТЬ ЗАТОРЫ [20]

По мере развития в обществе протестных настроений против войны во Вьетнаме и возрастания роли движения за гражданские права и различных отраслей студенческого движения, каждая из этих групп выбирала для самоидентификации некую музыкальную форму — спиричуэлс, фолк-песни, рок-н-ролл — притом каждый подобный выбор много говорил о идеологии и истории данной общественной группы. Одной из самых интересных была Партия Белых Пантер — боковая ветвь движения йиппи[21], старавшаяся объединить фри-джаз с самыми тяжёлыми формами белого рок-н-ролла.

В их манифесте, «Декларации Отделения Белых Пантер Международной Молодёжной Партии», утверждалось, что их программа является продолжением программы Партии Чёрных Пантер — «как и наша музыка содержит в себе и продолжает силу и чувство чёрной магической музыки, которая изначально вдохнула жизнь в наши тела и объявила нам, что мы можем быть свободными» (в качестве образцов такой музыки назывались Джеймс Браун, Джон Колтрейн, Арчи Шепп и Сан Ра). Главной идеей Партии Белых Пантер была свобода — во всех областях жизни (свободный секс, легализация наркотиков, свобода от ношения нижнего белья) и в музыке — «Музыка — это революция». Декларация заканчивается так: «Освободите всех людей от их вождей — вожди полное дерьмо.»

Основателем ПБП был Джон Синклер, студент-выпускник факультета американской литературы детройтского Государственного университета Уэйна; в конце 60-х он также был одним из основателей и директоров Мастерской Художников Детройта и Прессы Мастерской Художников. Синклер был очень увлечён (с научной стороны) джазом и возрождением блюза, и часто писал о них в Down Beat, Vibrations и газете Guerrilla: A Newspaper Of Cultural Revolution, в которой он был одним из соредакторов. Однако по мере развития рок-н-ролла он стал участвовать в деятельности Детройтского Рок-н-Ролльного Возрождения и детройтского концертного зала Grande Ballroom. В середине 60-х он стал менеджером MC5, которые, вместе с Iggy & The Stooges, были главной подпольной рок-группой Детройта.

Несмотря на отсутствие у Сан Ра интереса к новой усиленной музыке (року), сценическая постановка, освещение и просто громкость Аркестра уже привлекали внимание новых рокеров. Разговорная манера и костюмы Сан Ра как бы предвосхищали излишества конца 60-х. Кроме того, с течением времени он

набрал вес и в своих развевающихся балахонах стал выглядеть как мультипликационный персонаж Р. Крамба Мистер Натуральный (некоторые говорили, что он и вёл себя так). Но MC5 и Stooges слышали в музыке Сан Ра, Джона Колтрейна и Арчи Шеппа ещё и звук, который, как им казалось, можно извлечь из их усилителей, введя их в режим перегрузки. Им также хотелось смягчить сценические требования белых рокеров и ввести в употребление визуальное и музыкальное взаимодействие, имевшее место на концертах фри-джаза. Под музыкальным и политическим руководством Синклера MC5 повели рок-н-ролл в направлениях, которые раньше он едва затрагивал. Они выходили на сцену с гитарами и ружьями, а их усилители были украшены первёрнутыми американскими флагами. Они играли тридцатиминутные песни, планировали альбом под названием *Live On Saturn,* пытались склонить ESP записать их, создавали версии композиций Арчи Шеппа, Фароа Сандерса и Джона Колтрейна, а в песне "Starship" на своём альбоме *Kick Out The Jams* (Elektra, 1969) использовали стихотворение с задней обложки *The Heliocentric Worlds Of Sun Ra, Vol. II* («Есть земля / Чьё бытие почти невообразимо для / Человеческого разума…»).

Для Синклера Сан Ра, Нация Ислама и Партия Чёрных Пантер были единственными политическими альтернативами — они были не христиане и не белые. В конце 60-х и начале 70-х музыка Сан Ра казалась многим молодым людям квитэссенцией странности; его лозунги были достаточно двусмысленны, а его жизненные условия достаточно близки к «коммуне», чтобы противоречия в его верованиях и учении игнорировались Синклером и его сторонниками: «Мы знали, что он диктатор, но всё-таки милостивый диктатор.»

Деятельность Синклера в защиту легализации наркотиков приводила в Детройте к постоянным столкновениям с полицией, и в 1967 г. Белые Пантеры перебрались в дом на Фратернити-Роу в Энн Арбор, где продолжили свою организационную работу и демонстрации. Синклер уже брал у Сан Ра интервью для Guerrilla и публиковал статьи и стихи Тама Фиофори, а теперь он устроил совместный концерт Аркестра и MC5 в Community Arts Auditorium в Государственном университете Уэйна — он был назначен на 18 июня 1967 г. Гитарист MC5 Уэйн Крамер говорил, что публика, увидев Аркестр, прямо налилась агрессией, и участникам группы «показалось, что будут беспорядки — пока публика не поняла, кто такой Сан Ра.» (Вскоре после этого MC5 были «вычищены» из Белых Пантер — они подписали контракт с Atlantic Records и на свой аванс накупили «Ягуаров», «Корветов» и «Ривьер». Синклер

сказал: «Вы, ребята, хотели быть круче битлов, а я хотел, чтобы вы были круче Председателя Мао.»)

Синклер пригласил Сан Ра с Аркестром в Энн-Арбор на месяц в мае 1969 г., чтобы они сыграли серию концертов там и в Детройте; он разместил их в соседнем доме. Однако Сан Ра был шокирован их хиппистским образом жизни — языком, наркотиками, их повседневной наготой и постоянным полицейским надзором. Ещё хуже было то, что некоторые из музыкантов Аркестра часто ходили к Синклеру, чтобы встречаться с дамами.

Потом, в конце 1969 г., Синклер был арестован детройтским детективом из отдела по борьбе с наркотиками (которому он дал две сигареты с марихуаной) и был приговорён к неслыханному сроку — десять лет в Государственной Тюрьме Южного Мичигана в городе Джексон (а потом — в её филиале в Маркетте). Он сразу же стал объектом пристального внимания во всём мире, и был основан целый Комитет по Освобождению Джона Синклера, в который входили такие люди, как Аллен Гинзберг, Джейн Фонда, Уильям Кунстлер и Митч Райдер. 10 декабря 1971 г. 15 тысяч человек собрались на митинг за его освобождение на Энн-Арборской Арене — там были Джон Леннон и Йоко Оно (Джон пел: «[Это несправедливо] Джон Синклер»), Арчи Шепп, Росуэлл Радд, Аллен Гинзберг, Дэйв Деллинджер, Боб Сигер, Стиви Уандер, Бобби Сил и Джерри Рубин. После того, как федеральный суд отказался от рассмотрения этого дела и Синклера освободили (в 1971 г.), он продолжил деятельность в качестве художественного директора и сопродюсера Фестиваля Джаза и Блюза в Энн-Арборе, и опять приглашал Сан Ра на концерты.

Одним из вечерних развлечений Сан Ра были ток-шоу. Он мог слушать любые ток-шоу далеко за полночь, но особенно ему нравились программы Длинного Джона Небела — он специализировался на гостях, которые либо рассказывали какие-то странные истории, либо сами были странные. По телевизору Сонни регулярно смотрел шоковое ток-шоу CBS с ведущим Аланом Берком, который приглашал в свою программу разных городских сумасшедших и злобно осмеивал их к удовольствию публики. Однажды Берк внезапно сделал какое-то язвительное замечание о нью-йоркских авангардных артистах. Когда же он получил письмо от зрителя по имени Сан Ра с требованием предоставить тому трибуну для ответа, ему показалось, что это великолепный материал прямо по его профилю, и он пригласил Сан Ра на шоу. 25 мая 1967 г. Сан Ра пришёл в телестудию и уселся посреди прочих причудливых и ненормальных нью-йоркцев, которых Берк рассчитывал унизить и выставить на

осмеяние. Однако в разговоре с Сан Ра Берк казался застигнутым врасплох и почти пристыженным:

Берк: Что же Вы хотели сказать?

Сан Ра: Ну, смысл в том, что причиной американского беспорядка является то, что есть одна нация, которой недостаёт среди остальных — нация из древнего мира. А так как её не хватает, среди наций образовалось пустое место.

Берк: Что это за нация?

СР: Нация древних египтян.

Берк: Древних египтян?

СР: Тот Египет, который есть сейчас, это не настоящий Египет; эти люди были перемещены, и некоторые из так называемых негров — это и есть древние египтяне, а американцы обходятся с ними подло, но им придётся освободить их, чтобы на земле настал мир.

Берк: Что это, с чем Вы играете?

СР: А, это просто шляпа.

Берк: Это что?

СР: Это шляпа.

Берк: Шляпа? Не наденете ли её — сделайте всем нам любезность.

СР: Она иногда бывает мне нужна, когда я играю в группе, играю космическую музыку.

Берк: Космическую музыку?

СР: Да.

Берк: А какие инструменты в этом оркестре?

СР: Ну, я применяю обыкновенные инструменты, но на самом деле я использую их таким образом… Я использую парней, играющих на инструментах, в качестве инструмента… Тут дело в том, чтобы изложить некие идеи на языке, который способен понять мир.

Берк: У вас есть какое-нибудь послание для нас?

СР: Да, послание состоит в том, что вы должны учиться и по крайней мере, попытаться понять идею о древних египтянах. Мы слышим, что неграм нужна помощь, что им ничего не достаётся, что негры возмущаются; все говорят, что они бедные и у них ничего нет, но о древних египтянах вы никогда не прочитаете в прессе и нигде не услышите. Они пришли в Америку с Ближнего Востока.

Берк: А у этих древних египтян, о которых Вы говорите, есть ещё представитель, кроме Вас?

СР: А кто мог бы быть лучшим представителем древних египтян, чем я?

Берк: Ну. да я не знаю, Ра.

СР: Именно так написано, и как написано, так и есть.

Берк: Ну, придётся поверить Вам на слово. Я. ээ. благодарю Вас за то, что Вы пришли, и удачи Вам в Вашей пирамиде.

СР: Я хочу лишь сказать, что у меня есть эта космическая музыка, у которой есть собственное послание, которое.

Берк: Был бы рад как-нибудь встретиться с Вами опять и услышать Вашу космическую музыку. Не сделаете аранжировки?

СР: Конечно, Америке самое время её услышать.

Берк: Не знаю, готовы ли мы к этому, но я был бы очень рад её послушать. Большое спасибо.

* * *

На концерте во вновь открытом Центре Африканской Культуры Олатунджи была записана 21-минутная эпическая пьеса *Atlantis,* в которой Сан Ра играл на Клавиолине и «Органе Солнечного Звука» (это был орган Gibson Kalamazoo — копия оригинального органа Farfisa, используемого поп-группами). Пьеса зловеще начиналась с акустических органных «бипов», а в ходе её развития Сан Ра бегал руками по клавишам, бился лбом о клавиатуру, играл тыльными сторонами ладоней, и всячески издевался над клавишами; его руки мельницей вращались над ними — это было истинное звуковое воспроизведение затопления Атлантиды, мощное размашистое сольное выступление, «Токката и фуга» Сан Ра. Через пять минут вступали медные, потом возникала довольно традиционно написанная мелодия саксофонной секции, которую вскоре «подрезали» сначала зверские взрывы органа, а потом медные и барабаны. Вес, истинная тяжесть развивавшейся пьесы были почти невыносимы. И тут Аркестр совершенно внезапно переходил на напев «Сан Ра и его Группа из Открытого Космоса находятся здесь, чтобы развлекать вас» — как будто "Atlantis" была просто одной из многих поп-песен в репертуаре вечерней танцевальной группы.

Когда до Сан Ра дошли слухи о смерти Джона Колтрейна, он потерял всякое душевное равновесие. Несмотря на то, что они встречались всего несколько раз, Сан Ра чувствовал, что Колтрейн был поистине замечательной личностью и как человек, и как музыкант, и что у него были даже мессианские качества. Бывали моменты, когда казалось, что Сонни возлагает вину за смерть Колтрейна на себя — он утверждал, что должен был более настойчиво предостерегать его, или говорил, что то тайное знание, которое он дал ему, оказалось для Колтрейна непосильно; однако в другое время он говорил, что Колтрейн был предупреждён; что если бы он стал членом Аркестра, этого никогда бы не случилось, и что это его собственная вина. Вскоре после этой смерти Аркестр сыграл на мемориальном концерте в Университете Пенсильвании, и на протяжении многих лет Сан Ра в разговорах мог внезапно привести в пример кончину Колтрейна как наглядное доказательство неких своих мыслей — однако не всегда было ясно, кому предназначался этот урок: ему самому или другим.

* * *

Это было время, когда чёрное возмущение катилось от города к городу — Детройт и Ньюарк уже были охвачены этим пламенем, шли демонстрации у Пентагона, Мухаммад Али был арестован за противодействие призыву в армию; беспорядками ознаменовался Национальный съезд Демократической партии, студенты прекратили деятельность Колумбийского университета; кругом были Координационный Комитет Студенческого Движения за Отказ от Насилия, йиппи, Метеорологи[22] — одним словом, казалось, что открылись все вообразимые трещины и разломы. Потом произошло убийство Мартина Лютера Кинга-младшего. Многим казалось, что страна на грани революции. Конечно, всё это уже предсказывалось, но Сан Ра становилось всё труднее удерживаться от участия в расовых, политических и религиозных делах, сохранять свою скромную позицию посланца и говорить, что всё это — гнилые плоды земного дерева. Его постоянные тирады против этой планеты, как всегда, воспринимались как осуждение белых американцев или — по крайней мере — Соединённых Штатов. Его духовный посыл оборачивался простой политической позицией. У него с самого начала были сомнения относительно программы Мартина Лютера Кинга-младшего, потому что Кинг ставил свой личный вес позади свободы и равенства — Сан Ра считал это ошибкой, т.к. свобода и равенство были фальшивыми идолами. К тому же ему казалось, что Кинг слишком охотно потакает своим последователям — говорит им то, что они хотят услышать. Революция же в его глазах имела ещё меньше смысла — это были игры для белых людей.

Тем временем у Аркестра появился менеджер на полставки — это был Лем Робак, который через Саймона Блая (человека, устраивавшего музыкальные мероприятия в парке Джеки Робинсон на 145-й улице и других местах, а также руководившего галереей африканского искусства в пригороде) устраивал им концерты в парках, в составах до 30-ти человек. На блаевской серии бродвейских мюзиклов на открытом воздухе Робак увидел танцовщицу-певицу, которая (как он сказал Сан Ра) могла бы расширить его привлекательность для публики. Робак уговорил эту девушку (её звали Джун Тайсон) придти на репетицию и сказал ей, что, во-первых, таких информированных и умных людей, как Сан Ра, она больше нигде не встретит, а во-вторых, для неё это хорошая возможность карьерного роста. На первой репетиции ей пришлось работать над пьесой "Somebody Else's Idea" (также известной как "Somebody Else's World") — Сан Ра

сказал ей, что это «космическое ча-ча-ча». Ей было неясно, где нужно вступать, а где останавливаться, так что он подавал ей знаки. В конце репетиции Сан Ра просто сказал ей, когда приходить на следующую.

Джун Тайсон стала для Аркестра чем-то большим, чем просто певица и танцовщица. Её блаженная улыбка, простодушные речи и плавные движения придали представлению группы некое новое измерение. Она стала контрастным партнёром для Сан Ра как руководителя группы — она была то его тенью, то служанкой, то космической богиней. Она помогла ему высвободиться из-за клавиш и встать впереди группы: сначала в качестве руководителя и дирижёра, потом — квазитанцора. Она была рядом с ним и, держа его за руку, водила его вокруг сцены, демонстрируя его балахоны, короны и украшения.

Однако присутствие Джун в группе — не только на представлениях, но и на ежедневных репетициях — стало определённой проблемой. Сан Ра смотрел на женщин как на потенциальный источник опасности, как на фактор, отвлекающий от священной цели. Он решил проблему, став относиться к Джун как к члену семьи — а поскольку она была замужем за Ричардом Уилкинсоном, которого он взял на работу в качестве специалиста по свету и звуку на концертах, семейные отношения становились ещё шире. С течением времени она приобрела для Сан Ра особую важность как исполнитель, а также как консультант по сценическим репризам, одежде и личным делам. На гастролях они вместе ходили по магазинам, гуляли и вели долгие беседы. Через несколько лет Сан Ра купил ей скрипку — и хотя она ещё не умела на ней играть, сделал Джун участницей группы. Тем не менее он вполне мог иногда попросить её удалиться из студии, если что-то шло не так, как надо: «Я не могу творить в окружении женщин.»

Как только Джун стала членом Аркестра, Сан Ра решил ввести в состав ещё одну певицу-танцовщицу — это была Верта Мэй Гросвенор, актриса сцены Вилледжа, жившая буквально за углом. Она была высокого роста, двигалась с царственным величием, и ему показалось, что она внесёт в постановку музыки некий «тон»:

> Однажды Джаксон постучал в мою дверь — у него в руках была пачка сатурновских пластинок и какие-то стихи — и сказал: «Сан Ра сказал»… понимаете, я никогда не разговаривала с Сан Ра, я просто жила рядом со Slug's… «Сан Ра сказал, чтобы ты прочитала эти материалы, послушала музыку, а концерт будет в среду в

семь часов в такой-то церкви.» Я прочитала стихи и послушала музыку. Я думала — что означают эти пластинки? Какая связь у них со стихами?

Я сидела там с этими стихотворными листками, и Сан Ра сказал: «Когда я кивну, встань и читай.» Я говорю — что именно читать? Он отвечает — ты узнаешь. Поскольку я не умею петь, иногда мне разрешали носить Солнечную Сферу. Иногда на мне были найденные мной вещи, типа серебряных бус. то, что я находила и приносила на репетиции. Иногда он очень конкретно говорил, какие стихи нужно читать. Или просто давал мне целую их пачку, потому что постоянно сочинял новые.

«Я и Джун Тайсон объединили группу», — говорила Гросвенор, — «и нам необходимо было придумать себе подходящие для Аркестра роли. Мы решили, что будем космическими богинями» — и эти роли они исполняли с полной отдачей. Хореография, костюмы и поэзия были тесно связаны, и две женщины начали добавлять к этому что-то от себя:

У Джун были разработаны свои собственные ходы, которые более походили на танец, и нам пришлось учиться двигаться вместе. Пришлось создавать свои костюмы. У нас были эти тяжёлые накидки, и мне пришло в голову, что моя походка станет лучше, если я стану обматывать их вокруг себя.

Я жила неподалёку от Орчард-стрит, пошла туда в магазин и нашла эту ткань металлического цвета. поскольку она была дешёвая, я попросила двадцать ярдов. Хозяин магазина удивился: «Что они с этим будут делать?» Мы с Джун взяли эту ткань. и знаете тот старомодный способ складывания простыней? Мы сделали это на сцене и начали по-всякому забавляться с этой тканью. Это было очень серьёзное дело: ткань стала металлической тканью жизни!

Когда мы репетировали для выступления в Карнеги-Холле, мне нужно было придумать, что я буду делать на сцене. У меня не было об этом ни малейшего представления — как добраться от одного места до другого, а сцена в Карнеги-Холле *очень длинная!* Мне было страшно! И тогда я придумала космическую походку — ту самую, которую потом стал применять Майкл Джексон; он называл её «лунной походкой». Лэрри Нил увидел меня и сказал, что подумал тогда:

«Что она делает с этим Ра?» Он сказал мне: «Я знаю, что ты не умеешь петь, не умеешь танцевать, не умеешь играть ни на каком инструменте. но, подруга, ты умеешь *ходить!»*

Подобно Айседоре Дункан (которая взяла греческие одежды, позы и движения для своих танцовщиц с древнегреческих сосудов) и Руфи Сен-Дени (которая создавала свои костюмы и танцы на основе египетских иллюстраций с пачек сигарет Fatima), танцовщицы Сан Ра вдохновлялись египетской настенной живописью и одновременно искали той же лёгкой и естественной плавности движений, что и современные им танцоры. При всём при этом они могли принимать позы, напоминающие неоклассическую фотографию 30-х гг., где обнажённые модели держали на плечах диски или воздушные шары.

> Наступает момент, когда музыканты, будучи ограничены своими изготовленными людьми инструментами, не способны обратить внимание на некоторые вещи, которые ты хочешь выразить. Танцовщицам приходится обращать на это внимание, и они могут выразить музыку так, как не могут музыканты. То, как стоят или движутся танцовщицы, становится нотой — и люди могут это почувствовать.

Сан Ра давал танцовщицам лишь самое общее представление о том, что должно произойти, и что им нужно будет делать. Певица-танцовщица более поздней эпохи Аркестра, Рода Блаунт (она не была родственницей Сан Ра, хотя ему нравилось представлять её публике как свою дочь), говорила, что он предупреждал её, что она «поёт слишком в такт… и танцует тоже.» А в её танце было слишком много «прямых» ходов. «Ты должна танцевать «не так».» Поскольку Сан Ра принимал участие в тренировке танцоров в Чикаго, у него было представление о некоторых вещах, на которые способны танцоры. Позже он взял на работу в качестве танцора-хореографа Роберта Джонсона, директора Питтсбургской Афро-Американской Танцевальной Компании, и временами у них на сцене было целых шесть или семь танцоров. А когда группа начала ездить по хорошо спонсируемым европейским гастролям, танцоры с их развевающимися балахонами, окрашенными в тона земли и заколками в виде скарабеев стали центральной частью представления. Это были «ночные бабочки», как их назвал один французский журналист.

Однажды, после долгого вечера в Slug's, Верта Мэй пришла в

свою квартиру, которая находилась за пару кварталов на Хьюстон-авеню, легла в постель и тут вспомнила, что у неё нет молока на завтрак детям. Она накинула плащ на ночную рубашку и вышла на улицу, направляясь в круглосуточный погребок. Вдруг к ней подошёл какой-то человек и закричал:

> «Стой на месте, космическая сучка! Никуда ты не пойдёшь!» И это был именно тот случай, который имеет в виду мама, когда говорит тебе, что нужно носить чистое бельё — как бы чего не вышло?… Я нырнула в какой-то магазин, и слышу, как этот парень говорит двум тамошним работникам: «Она может вас одурачить, но не меня — она *не отсюда.»* И этот парень орёт и выходит из себя. Хозяин магазина предупредил меня, чтобы я не выходила на улицу, а сам пошёл в подсобку звонить в полицию.
>
> Когда приехала полиция, полицейский говорит мне: «Мэм, не знаю как вам сказать, но этот парень говорит, что вы из космоса.» «Как вы думаете — что с ним такое?» — спрашивает он меня. Я говорю копу: «Понятия не имею. Мне нужно идти домой — принести завтрак детям.» И копы проводили меня до дома. Этот бедный парень был в Slug's, принял какой-то дури, поймал приход и всё такое. а когда увидел, как я иду мимо магазина, у него в голове помутилось.

* * *

В начале 1968 г. Джордж Ф. Шутц, продюсер, представлявший моцартовские циклы в Линкольн-Центре и имевший связи с такими исполнителями, как немецкий джазовый и классический пианист Фридрих Гулда, предложил Аркестру сыграть два вечера в Карнеги-Холле. Шутц хотел широко объявить об участии Сан Ра — это было первое появление культуры Ист-Вилледж в пригороде, и пресс-релиз, выпущенный по этому случаю, гласил: «Космическая Музыка Сан Ра — это экскурсия свободной формы в дальние уголки зрения и звука.» Помимо Аркестра, там должны были быть танцоры Чака Дэвиса, световое шоу, разработанное Pablo Light Company (эта компания принимала участие в ранних попытках Чарльза Ллойда «навести мосты» между джазом и хиппи-культурой), а также поэзия Сан Ра в исполнении Уиллиса Коновера — он также должен был передавать происходящее на весь мир по «Голосу Америки». Для рекламы концерта были приложены серьёзные усилия. Жена Коновера даже раздавала рекламную литературу на улицах Гарлема. Сонни сразу же с головой окунулся в этот проект — он увеличил состав Аркестра и начал писать новые партии. Он пригласил из Чикаго Люшеса Рэндолфа, Арта Дженкинса и Боба Нортерна. Перед самым концертом он добавил в состав саксофониста Дэнни Томпсона (его ещё звали «Пико» — по имени бульвара в Лос-Анджелесе, рядом с которым он вырос). В детстве Томпсон был актёром и музыкантом, а его мать всегда побуждала его попробовать все возможные искусства. Приехав в Нью-Йорк, он стал играть с Олатунджи. Потом, когда он обратился к Сан Ра с просьбой взять его в Аркестр, Сонни назначил его присматривать за домом по вечерам понедельников, когда группа играла в Slug's; через некоторое время он был повышен до водителя фургона (эту работу он продолжал исполнять в течение многих лет). Когда он начал играть в Аркестре, его первой ролью было играть басовую линию на баритон-саксофоне вместо отсутствующего басиста. Через несколько лет Томпсон стал одним из самых доверенных людей в окружении Сан Ра, а некоторые даже говорили, что он очевидный наследник лидера.

12 и 13 апреля, через неделю после убийства Мартина Лютера Кинга, Аркестр играл на сцене Карнеги-Холла. Сцена была почти в полной темноте, лишь группа мигала красными и зелёными огоньками, а поверх двадцати музыкантов действовало световое шоу. На потолок и декорации проецировались фотоснимки Сан Ра, поверхности Луны, Сатурна и прочие

абстрактные образы; тут же демонстрировались два экспериментальных фильма — «Волшебное Солнце» композитора-минималиста Филла Ниблока (крупные планы Аркестра в контрастной чёрно-белой съёмке) и «Запретная игровая площадка» Максин Халлер (в этом фильме действовал Танцевальный Театр Эдит Стивен). Пение и декламация происходили за пределами сцены. Свет загорался лишь на секунду — этого было достаточно, чтобы показать, что Аркестр был одет в красные, зелёные и оранжевые балахоны — после чего опять наступала полутьма. Музыканты сходили со сцены и опять возвращались, иногда уже в новом костюме. Сан Ра расхаживал кругом под руку с одной из танцовщиц, другая шла сзади него, звеня в колокольчики. Концерт закончился маршем группы сквозь публику. На каждом концерте едва набиралось 500 человек, и Сан Ра сердился, что ему не удалось собрать крупной чёрной аудитории: «Так что же случилось? Убили Преподобного Кинга. Он был для них так важен, что они не смогли придти посмотреть на меня.»

Перед концертом Джон С. Уилсон дал Сан Ра самое большое освещение в прессе, которое тот когда-либо получал — двухстраничный разворот в New York Times. Но после концерта Уилсон опять разочаровался — на этот раз ему не понравилась постановка. Было так темно, — писал он, — что Аркестр был невидим, и казалось, что он аккомпанирует световому шоу, фильмам и танцорам. Супер-действо, — хмыкнул обозреватель New Yorker, но «это не был хороший фильм, это не был хороший концерт, это не был хороший дадаизм. Даже для знатоков это выглядело издевательством.»

Аркестр продолжал браться за всевозможную работу — отчасти это было потому, что они могли сыграть всё, что угодно, но ещё и потому, что иногда им приходилось работать практически бесплатно. Между прочим они сделали музыку для получасовой экспериментальной радиопостановки по пьесе Максин Халлер «Незнакомец» для нью-йоркской радиостанции WBAI — эта постановка, в свою очередь, шла в рамках серии «Театр воображения» на радиостанции Pacifica. Аркестр стал регулярным участником программ в The East, центре чёрной культуры в Бруклине, имевшем глубокое влияние на развитие афроцентрических мышления и политики в Нью-Йорке (хотя немногие белые, которые знали о его существовании, знали этот центр только как место, куда на джазовые концерты не пускают белых). Однажды Сан Ра целый день чествовался там как ключевая фигура в чёрной культурной революции.

В июне-июле Аркестр играл перед небольшими аудиториями

(«мы их просто распугивали») в 300-местном Театре Гаррика на Бликер-стрит — годом раньше там два вечера в неделю отрывали головы куклам Mothers Of Invention Фрэнка Заппы. Каждое представление начиналось в темноте, с проекции на стену съёмки крупных планов рук, игравших на флейтах и дудках — после этого начиналось живое выступление. На сцене находились 14 музыкантов, а слайды показывались из проектора, который кто-то держал на руках.

Они сыграли даже на паре свадеб — одна была латинским бракосочетанием в даунтауне, а вторая — квакерской церемонией для пары, познакомившейся в Slug's. При этом присутствовал Майкл Зверин из Voice; он писал, что вначале группа сыграла тихий веберноообразный свадебный марш:

> Однако после клятв в верности общий уровень энергии поднялся выше фортиссимо. Вой, звуковые слои, хрипения и вопли — все играли одновременно как можно громче и быстрее. Через добрых полчаса — несмотря на то, что в Зале Встречи Друзей уже никого не осталось — там всё ещё гремел полномасштабный звук.

В августе они впервые отправились в Вашингтон, чтобы сыграть в серии чёрных культурных мероприятий, проводимых в приделе Художественной Галереи Коркоран — их организовал Гастон Нил из вашингтонской Новой Школы Афроамериканской Мысли. Сан Ра привёз с собой весь свой музей без стен — фильмы, слайды, картины, двадцать музыкантов в балахонах, гетрах и леопардовых шкурах, разнообразные экзотические барабаны, гонги, колокола, арфы, усиленную виолончель, шесть танцовщиц и троих певцов. Рецензент Washington Post Пол Ричард писал, что это был первый раз, когда в Коркоране собралась чёрная публика — правда, у неё не было ни малейшего понятия, что там происходит. «Сан Ра был чем-то вроде чёрного Джона Кейджа», но его «хэппенинги» — в отличие от большинства других — не были «жалкими и глупыми». Распеваемые слова «звучали пресно и похоже на лозунги», но они приобретали вес в контексте ритуальной атмосферы. А в конце представления Сан Ра начал давать музыкантам имена на оставшийся вечер — он касался их плеч и говорил: «Сатурн», «Нептун», «Вчера и ещё раньше».

* * *

В структурном отношении выступления Аркестра представляли собой то, что Сан Ра называл «космо-драмой» или «мифо-ритуалом» — программу, выражавшую его убеждения, которая виделась ему как модель перемены для населения Земли. Он говорил, что это как бы мистерия; мифология была задействована потому, что правда была злой, безобразной и слишком грозной, чтобы быть открыто выраженной в словах. Первоначально эта музыкальная драматургия задумывалась только для чёрных, потому что он считал, что чёрные — это в буквальном смысле доисторические люди, они не имеют отношения к истории и их нельзя воспринимать как реальность внутри того общества, в котором они живут. «Если ты не имеешь отношения к реальности, то из какого ты мифа?» Поначалу основной идеей была Астро-Чёрная мифология:

> …нечто такое, что больше правды… Миф существовал ещё до истории. Именно с ним все имели дело до истории. Имели дело с мифом… но мифы были, понимаете ли, более пластичны. Но когда люди начали историю, то истина могла перемещаться туда и сюда, и в историю было вложено много лжи. [При помощи приставки «Астро»] я говорю о космосе; я говорю о том, как не быть частью этой планеты, потому что это неправильно. Большой эксперимент — люди делают всевозможные ужасно неправильные вещи и тем, что они называют «истиной» и «Богом», ставят планету на грань хаоса и разрушения. Всё, что тут есть — неправильно; оно не подходит вселенной, всё это себялюбие и эгоизм.

Астро-Чёрная мифология была способом выражения единства Египта и космоса, попыткой связать толкования Библии с элементами древней истории и науки для модернизации чёрного священного космоса.

Но по мере того, как музыка Сан Ра стала нравиться больше белым, чем чёрным, он поменял курс. Он начал говорить о создании мифов будущего. Мифы всегда относились к прошлому, они объясняли, что произошло. Он предложил мифы, способные сказать нам, что нужно делать. В будущем, о котором говорят люди, нет ничего хорошего; нам нужно совершить невозможное, потому что всё возможное уже было испробовано и не дало результатов. Истина (возможное) равняется смерти; но миф

(невозможное) равняется бессмертию.

Мостом в возможное, в будущее может быть музыка; при помощи музыки можно нарисовать образ бесконечности. «Мост» был метафорой другой реальности — тем самым разрывался циклический порядок рождения-смерти. Музыку можно использовать для координации умов. Она может прикоснуться к неизвестной части человека, пробудить ту его часть, с которой мы не можем общаться — дух.

Порядок космо-драмы описать достаточно просто: сценические представления могли открываться одним барабанным громом, к которому потом присоединялся какой-нибудь духовой инструмент — например, бас-кларнет или фагот; могла первой вступать и кора (африканская арфа), или тромбон, движок которого при яростном исполнении угрожал слушателям, сидящим рядом со сценой. Остальные музыканты выходили на сцену, играя на разнообразной перкуссии, потом брали свои инструменты и начинали вместе импровизировать (Сан Ра говорил, что когда ты выходишь на сцену, сама твоя походка должна восприниматься публикой как музыка). Хотя вступление казалось уникальным, это была всего лишь очередная версия «эшелонированного» выхода — один инструмент добавлялся к другому, часто в разных ритмах или размерах, до тех пор, пока уже весь состав не играл вместе — формула, старая, как Африка и новая, как ритм-энд-блюз. Затем все внезапно останавливались и на сцене появлялась Джун Тайсон, поющая "Along Came Ra" — под этот напев танцовщицы выводили на сцену Сан Ра; затем следовала пьеса "Discipline 27", затем — серия сложных групповых импровизаций, которыми Сан Ра дирижировал сигналами рук; далее могли следовать имитации «битв» между дуэтами или квартетами духовых. К этому присоединялась вся группа и музыка прибавляла громкости и интенсивности, доходя до хаоса; в промежутках Сан Ра разбрасывал вариации популярных максим или проповедей, типа: «Быть или не быть — вот в чём вопрос». Он мог попросить публику взяться за руки, чтобы помочь победить смерть. Он мог начать напевать или проповедовать, при этом Аркестр дублировал каждую его сентенцию: «Этот мир — не мой дом. Мой дом — где-то там» или «Правда о человечестве — плохая правда». Затем он мог представить солиста словами: «Вот Маршалл Аллен. Он сейчас расскажет вам о Сатурне» или попросить Джун поплакать о жителях Земли — сначала начинала плакать она, потом группа, а потом уже публика. Далее могло последовать клавишное соло, поднимающееся от нескольких странных звуков до бури, издаваемой клавишами под нажатиями и ударами. Барабанщик мог выходить из себя, бить и кричать в

свои тарелки. Затем следовала более спокойная серия старых поп-песен или свинг-аранжировок, может быть, с одной-двумя вокальными партиями — всё это кончалось несколькими космическими гимнами вроде "Love In Outer Space" или "The Satellites Are Spinning". Всё это время происходили разнообразные танцы, действовали световые шоу, показывались слайды, картины, фильмы — иногда были даже жонглирование, акробатика и пожирание огня. Наконец Аркестр становился в круг на сцене, его участники смотрели публике в глаза, говорили с ней, возможно, даже окружали какого-нибудь несчастного, и под вой духовых Сан Ра кричал ему в лицо: «Если ты не против отдать жизнь за свою страну, не отдашь ли мне свою смерть?»

Один из таких посвящённых, Джордж Мостоллер, так вспоминает свои переживания в Скват-Театре в 1978 г.:

> Песня всё прибавляла энергии с помощью объединённых голосов всего Аркестра, и группа начала вновь и вновь змейкой проходить в двух проходах театра; я сидел там в полном ошеломлении, поражённый тем, что услышал, идеей того, что все музыкальные формы могут играться одновременно, и тем, что человек, который только что продемонстрировал это, одетый в какую-то нелепо прекрасную Космическую Робу, сейчас пробирается ко мне.
>
> И тут я был совершенно *ошарашен,* просто устрашён — Сан Ра, выглядевший невозможно огромным, с глазами, казавшимися мне двумя кроваво-красными щёлками, потянулся вниз, вытащил меня из моего сиденья и прижал к своему боку — в какой-то комбинации сочувствия моему ужасу и форменной жестокости, и потащил меня за собой по всему Скват-Театру. К сожалению, в то время я никогда особо не танцевал — только то, что требовалось на четырёх неделях гимнастических занятий в восьмом классе — и моя жалкая задница никак не могла попасть в ритм. Когда мы закончили первый круг, два друга, с которыми я пришёл на концерт, начали хихикать. В конце второго круга они были совершенно красные, а на третьем уже вся публика смеялась до слёз. Я был безнадёжно унижен — мне до этого приходилось лишь раз или два оказаться дураком на публике — но я никогда не забуду того взгляда, который бросил на меня Сан Ра, давая понять, что это не имеет никакого значения. Будь выше этого — как бы говорил он. Тогда я этого не мог — уж точно не в

таких обстоятельствах — но он заронил в меня эту идею, и с тех пор я слушал музыку совсем по-другому.

После этого группа удалялась, танцуя под что-нибудь типа "We Travel The Spaceways".

Момент, который не так-то легко передать, говоря о космо-драме — это то, что каждое представление имело свою отличительную текстуру, некое чувство, отделяющее его от всех остальных. Сан Ра испытывал публику и место выступления, после чего производил необходимые подстройки. Но Верта Мэй Гросвенор также говорит, что некоторые вариации зависели от того, что конкретно репетировалось перед выступлением:

> Если мы только что репетировали новую песню, мы исполняли её в этот вечер. Но всем руководил Сан Ра. Нельзя было знать точного момента, но если пьеса была какого-то определённого типа, то было понятно, что она должна была быть одной из пятнадцати хаотических пьес, исполняемых в тот момент, когда на сцене должен быть хаос.

Хотя Сан Ра давал исполнителям сигналы, что им делать дальше, они не всегда реагировали правильно:

> Иногда, когда мне кажется, что стихотворение должно быть прочитано кем-то конкретно, я читаю этому человеку пару слов из него. Например, я начинаю первую строку. Случалось так, что я говорил всего одно слово, и кто-то из них его неправильно понимал — какая разница? Тогда программа слегка модифицировалась, какие-то части менялись местами, но творческий дух оставался в неприкосновенности.

В любом случае, в разные вечера в представлениях были разные акценты — как говорит Дэнни Томпсон, это определялось конкретным случаем и местом:

> У нас было до пятнадцати разных аранжировок одной и той же пьесы — например, такой, как "El Is The Sound Of Joy" — и мы могли использовать любую. Всё подгонялось под конкретный момент, конкретный город, под то, что людям нужно услышать.

Сан Ра говорил, что теперь в своих сценических маршах и шаффл-танцах он повторяет очертания созвездий.

Хотя шоу обычно начиналось с сольного исполнения Джаксона на громовом барабане, в некоторые вечера Сан Ра требовал чего-то другого. Иногда вся группа начинала играть ещё до того, как в театр начинали впускать публику (а иногда они продолжали играть после опускания занавеса и выключения света, и публика выходила на улицу, сопровождаемая пением "Space is the place"). Однажды в Германии Сан Ра попросил Джаксона открыть представление сольной партией фагота. «Это», — говорит Джаксон, — «было не то, чего мне хотелось; ведь именно немцы изобрели фагот.» Так что когда он вышел на сцену, он чувствовал себя совсем не уверенно, а едва начав играть, расщепил вкладыш в мундштуке, издав дикий вой. Однако публика ответила аплодисментами и криками одобрения, и Джаксон продолжал играть, испуская визги и вопли.

Сан Ра любил начинать выступления с шока, тем самым надеясь выгнать из зала безнадёжных и пробудить всех остальных:

> Мне нравятся все звуки, раздражающие людей, потому что люди слишком самодовольны — и есть некоторые звуки, которые их по-настоящему раздражают, и честное слово, их необходимо шоком выводить из состояния самодовольства, потому что во многих аспектах наш мир очень плох. Им нужно очнуться и увидеть, насколько он плох: тогда, может быть, они что-нибудь с этим сделают. Это довольно смутная возможность, но мне кажется, на этот риск стоит пойти.

Он ставил спонтанность выше всего остального. Однажды, во время исполнения "Shadow World", Маршалл Аллен, Дэнни Томпсон и Дэнни Дэвис играли вместе, и тут два клапана баритон-саксофона Томпсона отскочили и улетели в публику. Тем не менее он продолжал играть, заткнув отверстия пальцами, чтобы не останавливалось течение звука. И тут в одном отверстии застрял его большой палец. Когда Дэвис и Аллен устали, Томпсон продолжал играть, не зная, как вытащить руку из инструмента. Потом Сан Ра сказал Маршаллу: «Тебе нужно быть такой же творческой личностью; это был такой творческий момент, когда он оторвал клапаны — совсем как в истории про того голландского мальчика и плотину!»

Кое-что из этой музыки и то, как она была расположена, на записи звучало очень странно, но в условиях живого исполнения всё это обретало определённый визуальный смысл — несмотря на то, что в публике было мало согласия относительно того, что они видят. Даже участники Аркестра не придерживались одинаковой

интерпретации космо-драмы. Трубач Ахмед Абдулла сказал по поводу их маршей и танцев в публике в конце шоу, что поскольку они играют фактически фолк-музыку, подобный уход с эстрады является подтверждением этого; другие же говорили, что таким образом группа сближается с публикой. Однако Сан Ра говорил так: «Уход моих музыкантов со сцены в конце представления символизирует уход с планеты живыми, а не мёртвыми. Вы слышите, как голоса тоже как бы уходят. На пластинках я тоже это использую, но на концерте звук затихает постепенно.»

Атмосфера, создаваемая во второй части представления, казалась похожей на церковную обстановку, вызывая у некоторых воспоминания о баптистских процессиях, воскресных службах, проповедях и гимнах, о взаимодействии между проповедником, хором и приходом, ведущем к экстазу. Пьеса "Rocket Number Nine" (возможно, написанная ещё в 1943-м, когда Сан Ра жил в Бирмингеме), весьма близко следует за спиричуэлс "No Hiding Place":

> Космический век пришёл надолго
> Нет места, куда можно было бы убежать
> Если ты побежишь к скале, чтобы спрятать лицо
> Скала крикнет: здесь не спрятаться
> Всё будет так, как говорили твои предки
> Пусть даже они холодны и мертвы

Многие из его распевов напоминали "All God's Chillun Got Wings", "Ezek'el Saw The Wheel", "Swing Low, Sweet Chariot", "This World Is Not My Home" и другие гимны и спиричуэлс — они вызывали в воображении мир, в котором люди летают по всему небу, ездят на небесных колесницах и воссоединяются в Земле Обетованной. В одном из его распевов звучал призыв к слушателям понять их положение и подготовиться к уходу вместе с ним:

> Ты на космическом корабле Земля И ты уходишь в плавание Посреди звёзд
> Пункт назначения неизвестен
> Но ты пока не знаком с капитаном корабля, да?
> Лучше заплати за проезд сейчас
> Ты будешь оставлен
> Ты останешься висеть
> В пустом воздухе
> Ты будешь не там и не здесь

Его корни — в баптистском гимне "The Old Ship Of Zion":

Это старый корабль Сиона
Он уже отвёз многие тысячи
Царь Иисус — его капитан
О, приготовь свой билет
Корабль входит в бухту
Он спокойно причалит к небесам

и в "The Downward Road Is Crowded With Unbelieving Souls":

Ты не можешь ехать на пустом воздухе
И сегодня же прибыть на небеса

Обычно эти распевы исполнялись под сопровождение Аркестра — его участники перестраивались, подпрыгивали и хлопали в ладоши, выстроившись в круг против часовой стрелки — как в старых негритянских ритуалах; согласно народной форме, эти действия объединяли этот мир с будущим и давали ощущение настоящего «дома», к которому они «ползли вверх», «продвигались» или «карабкались».

Однако ни один человек в Аркестре не выглядел экстатически одержимым или находящимся в глубокой мимикрии; они скорее моделировали определённый общественный и духовный порядок, извлекая театральные элементы из многих других источников, помимо афро-баптистской церкви: это были блеск чёрного кабаре, шляющиеся по барам саксофонисты, репризы ночных клубов, водевиль и цирк шапито, а также собственно биг-бэнды, в которых также часто были свои постоянные комики, танцоры, сатирики и пародисты, отражавшие ранний опыт водевилей и цирков. Сан Ра безусловно был знаком и с оперой — с заложенными в ней отзвуками греческой трагедии, с часто осуществлявшимися постановками в духе древней культуры других миров; он знал оперную расточительность, текстовые гиперболы, речитативы и арии; он, конечно, был знаком и с вагнеровской концепцией тотального произведения искусства, в которое включаются оперная технология стереофонических эффектов, акустических галлюцинаций, воплей, стонов, эха, ветра; применение огня, полной темноты в театре, астрономии (как в *Тристане),* мифологической драматургии и оркестра как армии, эмблемы власти.

Синэстетическое качество космо-драм имело и другие источники: это, конечно, были бары, клубы, танцплощадки — во

многих из них в качестве эффектов применялись цветные огни, призмы и зеркала. Световые шоу 60-х также сошлись воедино в постановках Сан Ра. Они брали своё начало на Западном побережье в конце 50-х, в сан-францисских колониях битников; к началу 60-х они уже применялись в кинопроекциях в рок-клубах, а на Восточном побережье и в Лондоне появились лишь в середине десятилетия. Но у этих демонстраций были и более старые предшественники, о которых знал Сан Ра: это были европейские цветовые органы, задуманные ещё в XVIII веке, а также цветные огни Скрябина, усиливающие и сопровождающие определённые звуки.

Хотя Сан Ра редко делился информацией о своих эффектах, он говорил, что применяет свет и танцы, чтобы сделать музыку более реальной; в последующие годы, когда он стал проецировать на экран за группой видеоклипы африканских танцев, он говорил, что тем самым доказывает, что его музыка действует с любой танцевальной формой.

КОСМИЧЕСКИЕ СПУТНИКИ

Стефан Брехт преувеличивал, когда писал, что Сан Ра не иронизирует. Однако ему понадобилось гораздо больше иронии, чтобы защитить себя от того, что вот-вот должно было произойти — ведь в конце 60-х ему было суждено стать частью громадной символической конвергенции наркотиков, космоса и рок-н-ролла, настолько глобальной, что даже ему было не под силу ею управлять.

В Лондоне Стив Столлман, брат основателя ESP, устраивал в Марки-Клубе по выходным собрания под названием «Спонтанное Подполье» — там играли фри-джаз, ставили хэппенинги, на стенах за исполнителями демонстрировались фильмы, а весной 1966 г. там дебютировала новая группа Pink Floyd. Большое влияние на неё оказали AMM — театральная группа джазовых экспериментаторов, которые использовали сценический свет, костюмы и самодельные инструменты, а время от времени добавляли в состав композиторов-экспериментаторов типа Корнелиуса Кардью и Кристиана Вольфа. Вскоре Pink Floyd стали первой британской группой, начавшей использовать на концертах полное световое шоу, в котором исполнители были фактически подчинены освещению. А в 1966 г. они имитировали космос с помощью таких пьес, как "Astronomy Domine", "Set The Controls For The Heart Of The Sun" или "Interstellar Overdrive" — длинных инструменталов в свободной форме, которые вскоре были названы знатоками «фрик-аутами». Всё это дошло до кульминации в их альбоме 1973 г. *Dark Side Of The Moon.*

Сразу же за ними шли другие космически-ориентированные группы: Hawkwind, чьим пиком стало турне "Space Ritual" в ноябре 1971-го (они применяли слайд-проекции планет и пустынных пейзажей, стробоскопическое освещение, а их саксофонист играл в свободном стиле); The Grateful Dead (чья вещь "Dark Star" казалось, косвенно признавала влияние Сан Ра), Jefferson Airplane (позже Starship), Дэвид Боуи, Gong, Soft Machine, Джордж Клинтон и целая орда немецких космических музыкантов — Can, Amon Duul, Tangerine Dream и Клаус Шульце. Наверное, самым странным персонажем был Бобби Босолейль (любитель кинорежиссёра Кеннета Ангера, который в то время отбывал пожизненное заключение за убийство) — он по образцу Сан Ра создал группу под названием The Orkustra, которая в середине 60-х играла по всей Калифорнии.

Но ни одна из космических групп не была столь возмутительна, как Parliament-Funkadelic, пост-диско-фанк-состав,

лидер которого Джордж Клинтон выходил на сцену в белых горностаях и перьях, представляя собственную версию Космического Носителя. Карикатурно-космический эпос Клинтона (населённый такими персонажами, как Сэр Нос Без Фанка, Звёздное Дитя и Доктор Фанкенштейн) разворачивался прямо на сцене: в первых действиях объявлялось, что Земля потеряла контакт с Единственным, лишилась фанка, а земляне страдают от Плацебо-Синдрома — отсутствия Реальной Вещи. Потом Доктору Фанкенштейну удавалось отобрать фанк у Сэра Носа (который жил в Носо-Зоне, Зоне Нулевой Фанкативности, и был застрелен из Боп-Ствола Звёздным Ребёнком) и он опять начинал распространять фанк по Земле. Ближе к концу представления гитарист Гэри Шайдер плыл над публикой, как какой-то спелёнутый ангел, а Клинтон грузился на корабль и отправлялся в путь. В заметках на обложке их альбома 1974 года *Standing On The Verge Of Getting' It On* излагался конспект идей Клинтона:

> На восьмой день Космическая Шлюха Матери-Природы начала метать икру — ей было суждено окутать нашу Третью Планету ФАНКАДЕЛИЧЕСКИМИ ВИБРАЦИЯМИ. И она породила Апостолов Ра, Хендрикса, Стоуна и КЛИНТОНА, чтобы навеки сохранить человеческую фанковость… Но! Мошеннические силы отвратительной ПОПСЯТИНЫ становились сильнее; Сан Ра телепортировался обратно на Сатурн, чтобы дожидаться там своего очередного перевоплощения. Джими силой был низведён до первичных атомов; Слай был поглощён неким клоунским монолитом и… остался один-единственный росток — ДЖОРДЖ! Он действительно произвёл на свет ФАНКАДЕЛИКУ, чтобы восстановить порядок во Вселенной. И, выкормленные груднистическими мелодпопами Матери-Природы, последователи ФАНКАДЕЛИИ начали непрерывно размножаться!

Астральный ритуал Клинтона, казалось, был вдохновлён в равной степени Нацией Ислама и Сан Ра, и когда в 1979 г. его спросили о Ра, Клинтон сказал: «Этот малый определённо «ушёл на обед» — причём туда же, где обедаю я.»[23]

У других групп было заметно влияние древнего Египта: это были Артур Браун (он выходил на сцену в «одеяниях Бога Солнца»), Rameses, Sphynx (эти на сцене одевались мумиями, а в качестве декорации использовали портативную пирамиду — как на фестивале Glastonbury Fayre, где в июне 1973 г. на сцене

стояла большая модель Великой Пирамиды); у Earth Wind & Fire также была своя космическая египтология — около 1974 г. музыканты группы летали над публикой на стропах и внезапно исчезали неизвестно куда, а позже начали носить на сцене космические скафандры и египетские балахоны и использовать в представлениях танцоров.

Однако у Сан Ра хватало и хулителей — особенно среди старших афроамериканских музыкантов; многие из них были безжалостно недоброжелательны в своих комментариях. Певица Бетти Картер, например, так отчитала его в интервью, которое не давало ему покоя на протяжении многих лет:

> Сан Ра. Они много играют в Европе. На нём металлическая одежда, огни светят туда-сюда, и у него хватает наглости писать оркестр как а-р-к-е-с-т-р. Это вроде бы должно иметь какое-то отношение к звёздам и Марсу, но это сплошной бред собачий. Зато у Сан Ра много белых поклонников. Он не мог бы отправиться в пригород и проделать это перед чёрными. В Гарлеме или Бедфорд-Стайвесанте его бы согнали со сцены.

На страницах Down Beat Брукс Джонсон, чикагский промоутер, критиковал Сан Ра с противоположной стороны — за то, что он отпугивает белых, представляя из себя какого-то «нео-нео-Тома» — человека, делающего карьеру на своей черноте, человека, для которого «всё, имеющее отношение к музыке, в конечном итоге является продуктом цвета кожи — или сводится к нему»:

> …Сан Ра хочет, чтобы его воспринимали как «дядю Тома». Он помогает тому самому, что сам ненавидит — закрытой клике власти, управляющей его музыкальной жизнью. Он делает это не потому, что он слишком смел и творчески ярок в создаваемых им звуках, а потому, что его взгляд на жизнь, и на то, как надо с ней управляться, искажён. Успех строится не на отчуждении, а на адаптации. Даже в чистейшем художественном смысле (т.е. без оглядки на финансовые соображения) успех строится на приспособлении идей и импульсов артиста к его ручным и физическим талантам. Сан Ра, в попытке оттолкнуть от своей работы белого человека, останавливает рост собственного потенциала. Короче говоря, его «дядя-Томство» — это составная часть его вклада в джаз.

Но у Сан Ра находились защитники в самых странных местах: спустя годы его «мифо-ритуал» показался музыкальному критику Марте Бейлс (наряду с творчеством Джими Хендрикса, Слая Стоуна и Джеймса Брауна) одной из «позитивных» попыток «радоваться и выживать» — а не частью того, что она воспринимала как джордж-клинтоновский манерный цинизм, т.е. музыку без духовности, анархистских, нигилистических импульсов влияния европейского авангарда на поп-культуру.

Как только в Нью-Йорке начали ощущаться демографические сдвиги, происходящие в Ист-Вилледж, полиция стала уделять этому району больше внимания, и Аркестр начал регулярно получать предупреждения о сильном шуме на репетициях. Так что когда хозяин дома решил выставить его на продажу, Сан Ра понял, что пора переезжать. Отец Маршалла Аллена владел кое-какой недвижимостью в Филадельфии, и предложил им снять у него маленький дом по адресу 5626 Мортон-стрит в Джермантауне, и осенью 1968 г. Сан Ра переехал в место, которое он называл «городом братской борьбы», «худшим местом в Америке» и «замаскированной штаб-квартирой дьявола». Безусловно, в городе было больше чем достаточно всяких культов, неортодоксальных религий, пророков и раскольников; тут было основано американское общество розенкрейцеров; это был последний земной приют Отца Дивайна и Пророка Черри; в последующие два десятилетия тут появились гуру хиппи Нового Века (ставший потом убийцей) Айра Айнхорн, религиозно-политические культы типа Move (и Айнхорн, и Move преследовали Сан Ра) и множество других странных фигур. И хотя Сонни никогда не говорил ничего конкретного о дьяволе в Филадельфии, он обратил внимание на тот факт, что Мортон-стрит — эта та самая улица, на которой когда-то жил полицейский комиссар Фрэнк Рицц[24].

Несмотря на все эти преувеличения, переезд в Филадельфию оказался шагом вверх: дом ничем не отличался от других домов на улице, но из-за необычного расположения домов тот дом, где поселился Аркестр, выходил окнами на группу деревьев, напоминавшую парк. (Несколько лет спустя в одно из этих деревьев ударила молния — как раз после того, как Сан Ра сказал Джаксону, что тому нужен новый барабан; тогда Джаксон выдолбил ствол дерева и вырезал на нём египетский барельеф.) Группа приспособила дом к своим духам — музыканты покрасили рамы окон, выходивших на улицу, синей краской (в Южной Каролине такой цвет назывался "haint blue"; считалось, что он отгоняет зло); покрыли оконные стёкла алюминиевой фольгой (помимо отражения света, это также было символом жизни, как

считали духовно настроенные люди; проезжавшие мимо хиппи говорили, что это сделано для того, чтобы в окна не заглядывали наркоманы); входную дверь они разрисовали психоделическими цветными спиралями. В 60-е Джермантаун был «смешанным» городом, но белые и принадлежащие к среднему классу чёрные уже переезжали в северо-восточную Филадельфию или Нью-Джерси, а когда этот процесс закончился, Джермантаун слился с другими чёрными районами (как, например, Маунт-Эри и Челтенхэм) в «Северную Филадельфию».

С переездом были связаны и проблемы. В Филадельфии было всего один-два джазовых клуба, и даже они понемногу переходили на поп-музыку; кроме того, Аркестр в Филадельфии был почти неизвестен, так что найти работу должно было быть нелегко. Плюс ко всему, музыканты теперь были разбросаны между Нью-Йорком и Филадельфией (не говоря о Чикаго и Бирмингеме), и Сан Ра начал набирать местных исполнителей, чтобы заполнить пустые места на репетициях в набитой до отказа большой комнате дома. Когда для правильного звучания композиций не хватало музыкантов, он надеялся, что присутствующих будет достаточно для того, чтобы держать главную линию в полном составе группы. Но несмотря на то, что теперь у них был свой дом, на репетициях редко хватало музыкантов, чтобы исполнить то, что он хотел — и часто приходилось полагаться на старые пьесы, потому что на выступлениях не все знали новую музыку. Особенно страдали от этого пьесы, воссоздающие свинг — молодые музыканты были незнакомы с этой традицией, а репетиций материала было недостаточно. Со временем даже старые аранжировки Сан Ра приходилось упрощать, чтобы на выступлениях новые музыканты могли легче к ним приспособиться.

Со стороны новых соседей поступило несколько жалоб, но когда приезжала полиция, Сан Ра объяснял, что они просто производят радостный шум для Господа — как требует Священная Книга. С течением времени музыканты зарекомендовали себя добрыми соседями — особенно их любили дети. Через год в музыкальном автомате местной прачечной уже играла пластинка Аркестра, а Сонни числился в филадельфийской телефонной книге как «Ра, Сан». (На телефонные звонки иногда отвечал зловещий голос, произносивший: «Вы достигли Открытого Космоса». «Мне было страшно смотреть на свой телефонный счёт в конце месяца», — говорил один журналист, осмелившийся позвонить.)

Несмотря на немалое расстояние, Аркестр то и дело ездил в Нью-Йорк на долгие вечера понедельников в Slug's и разные

другие выступления. На протяжении многих лет пассажиры утренних и вечерних поездов филадельфийской линии поражались, видя среди спящих попутчиков пришельцев из космоса.

Глава 5

Когда в 1968 г. в Филадельфию пришла зима, Аркестр отправился на Запад — в Калифорнии для них нашлось несколько работ (хоть там их практически никто не знал). Тем не менее подъём чёрного национализма заложил некий фундамент там, где на их представления ходили люди, считавшие это восстановлением связей с Африкой. Наши космические авантюристы (большинство из которых никогда не бывали нигде западнее Иллинойса) пересекали страну в фургоне. Не прерываясь, крутя баранку день и ночь, они добрались до Калифорнии 6 декабря — как раз к своему первому представлению в Колледже Марина, где их приветствовал лозунг на двери: «Соул приходит к власти». В Аркестре было 11 музыкантов, Джун Тайсон, четверо танцовщиц, и Ричард Уилкинсон, которого Сан Ра учил применять в космо-драме зеркала, куски ткани, живопись, слайды и фильмы. Они были одеты в плащи, жилеты и яркие красочные рубашки; на ногах висели колокольчики. Танцовщицы разносили по сцене картины, тщательно переступая через десятки инструментов; вся саксофонная секция поднималась с мест и спускалась в публику для музыкального общения, после чего возвращалась на сцену и окружала исполнителя на конгах, всячески его подбадривая; два альт-саксофониста — Дэнни Дэвис и Маршалл Аллен — устраивали боевой дуэт визгов и воплей, в разгар которого оба, играя, катались по полу; танцовщицы были одеты в столь длинные плащи, что они шлейфами волочились по полу, а Сан Ра расхаживал по сцене, держа в руках хрустальный шар. Вечер завершался маршем всей группы по театру, в то время как несколько музыкантов на задних рядах устраивали «дуэль» с кем-нибудь из публики. Музей без стен под руководством Сан Ра был в пути.

Так они и двигались всё дальше — на следующий день были в Государственном колледже Сан-Хосе, на следующей неделе — в Oakland Auditorium Theater, а 14 декабря — в Художественном институте Сан-Франциско. Джон Беркс описал представление как какой-то фанковый показ мод (неудивительно, он ведь писал для Rolling Stone):

> Обычно самое шикарное впечатление производит сам Сан Ра — он облачён в сверкающие и переливающиеся балахоны, спускающиеся до пола и в панаму из тигровой шкуры, разукрашенную подвесками

> и брошками в виде солнца, разбросанными тут и там. Сан Ра постоянно уходит со сцены, чтобы переодеться. Его балахоны представляют все цвета солнечного спектра. Иногда он переодевается двадцать раз за концерт.
>
> «Понимаете, у нас постоянные перемены», — объясняет он. «Мы всё время меняем освещение… костюмы…» Поначалу он сам разрабатывал все костюмы группы (в том числе и свои). Но установив
>
> определённый стиль, он обнаружил, что люди по всей стране начали делать что-то в этом роде и дарить им. Так что теперь они с удовольствием принимают и носят всё, что им попадается. Все эти «дашики», тоги и шляпы всех размеров, значки, шлемы, блёстки и подвески. Две подружки, которые поют (довольно-таки плохо) в группе, производят особенно пространственное впечатление в своих пляжных костюмах в обтяжку, на которые наброшены плащи, бусы и солнечная бижутерия, в бирюзовых сапогах, золотых чепчиках и космических тёмных очках.
>
> Почти все участники группы играют в тёмных очках, но космические очки, которые носят Сан Ра и девушки, переходят *все* границы. Это матовые линзы — громадного размера — с полукруглыми вертикальными прорезями, через которые нужно смотреть… у Сан Ра есть вообще все возможные цвета.

Это были защитные снеговые очки оранжевого и жёлтого цвета, купленные у уличного торговца в Лоуэр-Ист-Сайд; несмотря на то, что это был европейский импорт, они создавали впечатление тяжёлого взгляда некоторых западноафриканских скульптур. Вся Америка увидела эти очки, потому что 19 апреля 1969 г. вышел номер Rolling Stone, с синей обложки которого на мир бесстрастно взирал Сан Ра.

В тот вечер в Сан-Франциско в публике находился и Дэмон Чойс, студент-третьекурсник с художественного факультета института; он был ошеломлён услышанным. Он сказал Сонни, что умеет играть на вибрафоне, и попросился поиграть с ними. Поначалу ему казалось, что это «чудные кадры»:

> Но играть с Сан Ра оказалось абсолютно незабываемым переживанием. В этот первый раз с Аркестром я чувствовал себя так *настроенно;* меня перестало удовлетворять положение человека, идущего наперекор. Сан Ра мог настроить публику, как хотел — и

после того, как Аркестр ушёл со сцены, концерт продолжался!

Это было поразительно. На эстраде или в публике без всякой причины раздавались взрывы смеха. То, что играли отдельные музыканты, совершенно затмевало процесс. Я смотрел на какого-нибудь парня и спрашивал себя: «Как такой уморительный персонаж может так играть?» Мы обнаружили, что играем в манере, которая не может быть продублирована — ни в одном известном стиле.

После гастролей Аркестр вернулся в Филадельфию, но в апреле 1969 г. опять поехал на Западное побережье — на этот раз в составе 17-ти музыкантов; сначала они выступили в университете Санта-Крус, а потом впервые сыграли в Лос-Анджелесе в Dorsey High School Auditorium. В Dorsey уже шла серия концертов, представлявших некоторых молодых чёрных музыкантов, игравших новую музыку — так что это было многообещающая площадка для дебюта. Однако во время вступительного номера половина публики ушла из зала. Теперь Сан Ра уже воспринимал подобную реакцию как достижение — т.е. безнадёжные изгнаны с концерта — и группа, не утратив присутствия духа, продолжала играть — в Кауэлл-колледже, Меррилл-колледже (оба в Калифорнийском университете в Санта-Кларе), в Художественном институте Сан-Франциско, и наконец, в Калифорнийском университете в Дэвисе.

Возвращаясь обратно на восток через Неваду по Трассе 80, они остановились в Фернли, потому что начался снег. Вновь вернувшись на дорогу, наткнулись на ледяную корку, и тут что-то — некоторые говорили, будто это были сейсмические колебания от испытания водородной бомбы — выбросило машину с дороги, и она приземлилась вверх колёсами. Никто не пострадал, но некоторые тонкие струнные инструменты, использовавшиеся на *Strange Strings,* оказались сломаны. Им удалось вернуть машину на дорогу, и, остановившись в следующем городе (Лавлоке), они сняли на ночь весь тамошний мотель. Клиффорд Джарвис отправился на прогулку и войдя в бар, заорал местным обитателям: «Привет, мужики!». Когда же он не вернулся в мотель, Сан Ра пошёл его разыскивать — и в баре увидел, что Джарвиса держит на мушке пистолета хозяин заведения. Когда Сан Ра спросил, в чём дело, местные ответили, что «у них нет ничего общего с ниггерами.» Сан Ра начал возражать. «Назови хоть *что-нибудь»,* — сказали они. «И вы, и они когда-нибудь умрёте.» Как бы ни истолковали это местные жители, такое

заявление привело их в замешательство — достаточно долгое для того, чтобы Сан Ра утащил Джарвиса обратно в мотель. Однако ночью кто-то из участников группы увидел, что перед зданием из пикапов вылезают люди с ружьями. Аркестр быстро загрузил свою машину и не включая мотор и не зажигая фар, покинул Лавлок — машину пришлось в тишине катить под гору до тех пор, пока город не остался позади.

Отношение Сонни к деньгам и финансовым делам поистине было «не от мира сего». Он получал деньги и раздавал их, совершенно не заботясь о последствиях и не ведя никаких записей. Когда же группа наконец начала зарабатывать кое-какие настоящие деньги, Служба Внутренних Доходов потребовала уплаты налогов. Однако поскольку он платил музыкантам и оплачивал издержки наличными, определить сумму затрат было невозможно. Он складывал счета в кучу и, казалось, нисколько не заботился о том, как они будут оплачиваться — бывало так, что он выходил из нью-йоркского магазина Manny's Music с новыми клавишами, предоставляя Ричарду Уилкинсону договариваться о рассрочке или кредите. Он обзавёлся Кадиллаком, а когда кто-то из водителей воспользовался чужой кредитной карточкой, и её отследили, Сан Ра поставил машину в Нью-Йорке на хранение — надеясь таким образом её спрятать. Потом он забыл вносить деньги за хранение, и компания продала машину. Его телефонные счета были огромны — не только потому, что он делал много междугородних звонков, но и потому, что у него вошло в привычку класть трубку во время разговора, куда-нибудь уходить и возвращаться через несколько часов. При этом он никогда не смущался просить денег у всех, кого он знал. Его сестра рассказывала, как однажды в начале 70-х впервые за 20 лет услышала о нём: он позвонил ей и попросил помочь оплатить его телефонные счета, пока не отключили телефон. Когда же она дала ему денег, «он даже не сказал спасибо».

Финансовые дела Сан Ра были в полном беспорядке, и ему пришло в голову, что пластинки «Сатурна» продаются не так хорошо, как следовало бы; он назначил ответственными за выпуск пластинок, производящихся в Нью-Йорке и Филадельфии, Ричарда Уилкинсона, а потом Дэнни Томпсона. Мало-помалу он стал налагать на Томпсона всё больше обязанностей по группе, и в конце концов Томпсон фактически стал музыкантом-менеджером. Сонни рассматривал пластинки как некую страховку в те периоды, когда у группы не было работы — а иногда они были единственным музыкальным средством экономического выживания. Сорокапятки было в особенности быстро и легко делать, а принимая во внимание тщательно разработанный

подход к снижению затрат, они были ещё и очень прибыльны (из записей Variety Recording Studio видно, что мастеринг и изготовление металлических матриц сорокапятки Saturn 9/1954 — "Daddy's Gonna Tell You No Lie" / "A Foggy Day" — в сентябре 1983 г. обошлись всего в 220 долларов). Пластинки по большей части продавались с эстрады во время антрактов, но их покупали и некоторые дистрибьюторы (как, например, Roundup в Кембридже, Массачусеттс), и избранные пластиночные магазины (как, например, Third Street Jazz & Blues Джерри Гордона в Филадельфии).

Поскольку Аркестр подозрительно относился к традиционным практикам пластиночного бизнеса, они разработали торговую систему, которую Томпсон называл «наложенный платёж без обмана»: всё делалось из рук в руки, лицом к лицу и деньги-на-бочку — даже если для того, чтобы обменять пластинки на американские доллары, нужно было лететь в дальний угол штата Нью-Йорк, Утрехт или Амстердам, а получив деньги (если возможно, прямо на взлётной полосе), успеть на обратный рейс. Это значило, что нужно было загружать пять-шесть коробок с пластинками на крошечный местный авиарейс (где часто продавец билетов был одновременно и грузчиком); пробиваться через таможни, чтобы попасть из Западной Германии через Восточную в Берлин; весьма часто бывало и так, что приходилось лететь в Европу с пластинками в одной коробке, обложками в другой, а «пятаками» в третьей, не спать всю ночь, собирая альбомы и вручную подписывая обложки и «пятаки», а утром в вестибюле гостиницы встречаться с покупателями.

Дэнни Томпсон называл свой подход к продаже пластинок «импровизацией» (возможно, кое-кто назвал бы это «запудриванием мозгов»): это была смесь мессианского рвения, толкачества и коммерческой наглости. Когда он входил в магазин Third Street Jazz & Blues с пачкой сорокапяток (некоторые из которых казались покоробленными, самодельными, а может быть, даже и незаписанными), то начинал такую рекламную кампанию, которая убеждала персонал магазина, что этих пластинок не будет ни в одном другом магазине, что это уникальная продукция, коллекционные предметы, что они немедленно разлетятся… потом он уже с совсем зловещим видом намекал, что они даже опасны. После таких речей, кто бы смог сказать что-то другое, кроме «Возьмём парочку»? Когда Томпсона спрашивали, какова политика возврата дефективных экземпляров, он отвечал: «Пути Творца неисповедимы».

Томпсон отвечал за организацию гастролей, заказ мест в

гостиницах, вождение автобуса, заключение контрактов и сбор денег. Во времена, когда биг-бэнды считались вышедшими из употребления по причине высоких расходов на содержание и траспортировку музыкантов, он находил способы «срезать углы» и не прекращать гастролей. Когда его однажды спросили, не тяжело ли группе постоянно ездить в финансовом смысле, он ответил: «Единственный тяжёлый момент — это добраться до дома.» У Сан Ра была привычка доставлять группу к месту выступления самым наилучшим способом; будучи на гастролях, жить в самых лучших местах и продолжать разъезды, пока не кончатся деньги. Они были квалифицированными туристами — где бы ни находились, они покупали музыкальные инструменты, одежду и сувениры (в Нью-Мексико Сонни попросил, чтобы его отвели в магазин вестерн-шляп: «У вас есть модель Тома Микса моего размера?»), живя так, как *должны* жить настоящие артисты. Когда они расходились по очередному городу, в своих костюмах они бросались в глаза не меньше масонов-храмовников (им не хватало только маленьких автомобилей). Можно было увидеть, как вся группа сияет и сверкает глубокой ночью у Denny's, или расхаживает по Диснейленду. Конечно, это значило, что они могли оказаться на мели даже после успешных выступлений. Не имея денег на билеты домой, музыканты иной раз были вынуждены оставлять инструменты на чьё-либо попечение, до тех пор, пока не будет выработана какая-нибудь схема. Чаще всего этим человеком оказывался Томпсон. Так он и стоял где-нибудь на углу около отеля в Милане, с горой инструментов и электронной аппаратуры, пытаясь поймать сразу три таксомотора, чтобы отвезти всё это куда-нибудь ещё — при этом надеясь, что остальные две машины не заедут куда-нибудь не туда. Или же пытался уговорить продавца авиабилетов доставить аппаратуру на место сейчас, а с деньгами подождать.

Томпсон также организовывал и другие коммерческие предприятия — как, например, семейный продуктовый магазин в Джермантауне под названием «Берлога Фараона» (магазин финансировала его мать). Идея состояла в том, чтобы внести в общество высокую культуру с помощью картин и исторических плакатов, развешанных в магазине — и при этом кое-что заработать на местных ребятишках. Способности Томпсона были таковы, что в практических вопросах Сонни до того стал зависеть от него, что однажды объявил группе о том, что «усыновляет» его — тем самым сделав финансовые отношения семейным делом.

* * *

Джон Синклер пригласил Аркестр на Детройтский фестиваль Возрождения Рок-н-Ролла; он должен был состояться 30–31 мая на Ярмарочной площади Штата Мичиган, а среди выступавших там артистов были заявлены Чак Берри, MC5, Доктор Джон, The Psychedelic Stooges (с Игги Попом), Терри Рид, Тед Нюджент и The Amboy Dukes. После того, как Аркестр отыграл первые несколько минут, половина публики орала от радости, а другая половина — от негодования. С такой же реакцией они столкнулись и 3 июля на Ньюпортском Джазовом Фестивале, перед толпой в 4000 человек. Они должны были выступить на открытом воздухе посреди таких мэйнстримовых джазовых артистов, как Фил Вудс, Young-Holt Ltd. и Кенни Баррелл — а когда пришла их очередь, уже три часа как шёл дождь. И хотя их выступление сопровождалось световым шоу Joshua Light Show (из сан-францисского психоделического окружения), а дождь к моменту их выхода на сцену уже кончился, реакция публики была явно неоднозначной. Дэн Моргенстерн из Down Beat написал, что это было небрежное, но впечатляющее выступление; их «племенной ритуал» показался ему метафизически наивным, однако он не мог не признать, что как это ни назови, на исполнителей это, похоже, действовало.

В середине лета на корабле *Аполлон 11* первые люди направились к Луне, и у американцев было время поразмышлять над тем, какое значение это событие будет иметь для их жизни. Журнал *Esquire* посвятил свой июльский номер подбору подходящих слов, которые должны будут сказать Армстронг и Олдрин при высадке, и попросил огромное множество известных личностей дать свои варианты. В этом списке — вместе с Хубертом Хамфри, Владимиром Набоковым, Марианной Мур, Робертом Грейвсом, сенатором Джорджем МакГоверном, Уильямом Сафиром, Айзеком Азимовым, Тимоти Лири, Мухаммадом Али, Бобом Хоупом, Трумэном Капоте, Эйн Рэнд, У. Х. Оденом, Маршаллом МакЛюэном, Джастис Уильям О. Дуглас, Эдом Кохом, Гвендолин Брукс и Куртом Воннегутом-младшим — был и Сан Ра. В то время как большинство других тяжеловесно раздумывали об одинокой ответственности этого достижения, Сан Ра написал бодрое стихотворение, прославлявшее наступление нового века:

> Реальность вплотную прикоснулась к мифу
> Человечество может двинуться вперёд, чтобы добиться

невозможного
Потому что когда ты добиваешься одного невозможного, другие
Идут вместе, чтобы оказаться рядом со своим братом, и первое невозможное
Взято взаймы у края мифа
Счастливого Космического Века Вам…

Первая сторона того, что потом получило название *My Brother The Wind, Vol. II,* была записана в конце 1969 г.; недавно купленный Сан Ра орган Farfisa присутствовал на всех вещах, большинство которых представляло собой либо минорные блюзы, либо неосвинг-переработки. Пьеса "Walking On The Moon" посвящалась Нилу Армстронгу и имела отдалённое сходство с "Dem Bones Gonna Rise Again". Однако настоящим сюрпризом стало появление на второй стороне нового синтезатора. Сонни уже много лет слышал об этих разработках, и это была именно та вещь, о которой он мечтал: самостоятельная система, порождающая электрические звуки, которые могут быть музыкальны в традиционном смысле, но одновременно способная производить звуки, никогда ранее не слыханные — как бы он сказал, неземные. Первый раз он услышал синтезатор Роберта Муга в 1966 г. Вскоре после этого Рэймонд Скотт и Уолтер Карлос начали применять синтезаторы как технические новинки. Потом Пол Блей доказал, что синтезатор можно использовать и в джазе — в 1969 г. он записывался с одной большой моделью, с которой даже как-то умудрился гастролировать. Но для Сонни это прежде всего был инструмент космического века; и, если не обращать внимания на клавиатуру, он даже выглядел как панель управления космического корабля.

В 1969-м он сходил в студию Муга и посмотрел его экспериментальные модели, одной из которых был терменвокс — инструмент, запускаемый прикосновением к металлической ленте. Потом на репетиции он сказал группе, что когда не смог заставить одну из этих моделей работать, сотрудники Муга предположили, что инструмент по-разному реагирует на разную кожу: «Вы *знаете,* что это значит», — пошутил Сонни. «Даже машины могут быть расистами! Мы должны быть готовы к космическому веку.»

Позже в этом году Сан Ра купил экспериментальную модель нового Мини-Муга (относительно портативного устройства) и сразу же запланировал студийное время в Variety Studios для его записи. Программистом синтезатора был взят Гершон Кингсли.

Кингсли был пианист с классическим образованием и давний энтузиаст аппаратуры Муга — в начале 60-х он играл на синтезаторе на хэппенинге, где Мерс Каннингем танцевала, а Джон Кейдж читал тексты Бакминстера Фуллера, а в 1964-м записывал партии Муга на пластинке Жан-Жака Перри *The In Sound From Way Out.* Между дублями Кингсли упорно настраивал инструмент, чтобы тот мог издавать всю гамму звуков, которая была нужна Сан Ра. В сольных партиях Мини-Муга на второй стороне *My Brother The Wind, Vol. II* нет никаких фокусов и штампов, к которым были склонны другие первоначальные пользователи инструмента: Сан Ра, казалось, испытывал его мелодические возможности, работал над его плавным хроматическим характером, пробовал целотонные проходы, а временами выглядел счастливым тем, что ему удавалось извлекать из синтезатора звуки челесты или маримбы.

Через несколько месяцев он записал вторую пластинку *My Brother The Wind* (естественно, озаглавленную «Том I»), в которой для достижения полифонического эффекта использовал два Мини-Муга. Это была сырая и очаровательная запись, содержавшая кое-какой эксцентричный фанк, приводимый в движение Джоном Гилмором на барабанах (он взялся за этот инструмент, когда группа почему-то оказалась без перкуссиониста). Наивысшей точкой пластинки была пьеса "The Code Of Interdependence" со второй стороны — на ней Сан Ра так настроил синтезатор, что тот стал звучать как демпфированные steel drums, а играл так быстро, что казалось, будто запись сделана не на той скорости. И правда — никто никогда не извлекал подобных звуков ни из какого инструмента. Однако когда журналист Down Beat спросил его, что он думает о месте инструмента в музыке, Сан Ра заявил, что не ищет драматических звуковых эффектов — по крайней мере сейчас:

> Рабочий диапазон Муг-синтезатора — если говорить о его потенциале и области применения в будущем — огромен, особенно для того, кто является природной творческой личностью. Инструмент совершенно однозначно достоин места в музыке. В нём есть много эффектов, которых в настоящее время нет ни у одного другого инструмента. В одной из моих композиций, *My Brother The Wind,* Муг имеет идеальный проективный голос. Конечно — как и другие электронные клавишные — при использовании он требует особенного технического подхода, особой манеры касания и прочее. Это серьёзный вызов музыкальной сцене… Главное в

синтезаторе — это то же самое, что во всех других инструментах, т.е. способность передавать чувство. Это качество, по большому счёту, не определяется самим инструментом — но всегда музыкой и музыкантом, который на нём играет.

Его эксперименты с Мугом также вышли на пьесах "Scene I, Take 1" и "Seen III, Took 4" на пластинках *The Solar Myth Approach, Vols I & II,* которые Сан Ра продал французской компании BYG. Записи для этих двух пластинок были сделаны в период с 1967 по 1970 годы в различных местах и с разными составами музыкантов; в них Сан Ра скрупулёзно исследует возможности интервалов, тембров и небольших фрагментов музыкального материала. Например, в "Spectrum" духовые поставлены в диссонансное взаимоотношение, так что «сильные доли» происходят из столкновения полутонов; в "Legend" тихий акапелльный дуэт тромбонов поглощается трепещущими флейтами и гиперскоростным Клавинетом; в "They'll Come Back" (композиции, вдохновлённой созерцанием движения волн) басовые клавиши пианино вовсю гремят и трещат.

ВЕЛИКОЕ ТУРНЕ

В начале 1970 г. Аркестр получил ангажементы во множестве новых мест — как, например, в Red Garter, ориентированном на свинг танцевальном клубе, где эстрада представляла собой подобие пожарной машины, в которой сидели музыканты, и в Доме Оперы Бруклинской Академии Музыки. Аркестр приобретал известность «шоу», способного привлечь толпу.

Уиллис Коновер уговаривал Сан Ра на какое-то время свозить Аркестр в Европу — он уверял, что «Голос Америки» уже проложил для него путь, и сейчас самое время. Так что когда поступило предложение сыграть пару концертов в Fondation Maeght на юге Франции, группа начала готовиться.

Прежде всего, нужно было сделать паспорта. Когда они заполняли бланки в нью-йоркской паспортной конторе, клерк за столом сказал Сан Ра: «Сэр, вам нужно дать нам более полную информацию. Нам нужны имена ваших родителей, дата вашего рождения…» Верта Мэй Гросвенор вспоминала, что Сан Ра сказал: ««Это *и есть* правильная информация.» После нескольких минут разговора клерк ушёл поговорить со своей начальницей. На Сан Ра была всего лишь дневная одежда, но и она выглядела весьма необычно! Начальница была деловой женщиной, но поговорив с Сан Ра, она сказала: «Сэр, почему бы вам не зайти к нам ещё раз через несколько часов.» Когда мы вернулись, там был уже другой человек; он знал обо всём и просто сказал: «Сейчас мы выдадим паспорт.» Всё было настолько *дико,* что ему просто выдали паспорт!»

С годами этот паспорт приобрёл силу талисмана, и музыканты качали головами, увидев его. Английский исполнитель на табле Талвин Сингх говорил:

> Его философия была такова, что либо ты являешься частью общества, либо нет. И он не был частью общества. Он создал своё общество. То есть, я своими глазами видел его паспорт, и в нём стояло какое-то сумасшедшее дерьмо. Там были какие-то совсем другие сведения.

Выступление в Fondation Maeght в Сен-Поль-де-Вансе стало свидетельством того, что Сан Ра принят международным авангардным сообществом. Maeght был одним из ведущих маленьких музеев в мире, и с момента его открытия в 1964 г. его скульптурные сады и залы принимали Пикассо, Джона Кейджа и многих влиятельнейших художников мира.

Вечером 3 августа на сцене были 19 музыкантов и танцоров. Публика практически ничего не знала о Сан Ра, т.к. его пластинки не имели во Франции широкого распространения, и когда зал заполнился, посетители увидели, что Аркестр расположился перед ними каким-то хитрым орнаментом: на сцене среди леса инструментов сидели музыканты в красных туниках, а танцовщицы были в красных платьях. На экране позади них демонстрировалось звёздное небо, потом планеты, дети в Гарлеме, индейцы на охоте и новостные съёмки протестных выступлений; к потолку медленно поднимался шар «волшебного огня»; саксофонисты сначала стали биться, как самураи, а потом сошлись как братья; а в неподвижном центре всего этого за Мугом сидел Сан Ра, создавая звуки вихрей, бурь и ломающихся волн. На самой первой ноте в зале встала какая-то возбуждённая женщина и закричала: «Что *это* такое?» После она поднялась на сцену и стала настаивать на том, чтобы ей показали написанную музыку. Европейцам, похоже, всегда надо знать, что за тем, что они слышат, присутствует музыка — это наверное, убеждает их в рациональности происходящего — и Сонни всегда был рад показывать им партитуры. Однажды какой-то человек выпалил, что его «пятилетняя дочь сможет сыграть так же!» Сан Ра с готовностью согласился: «Она смогла бы это сыграть, но сможет ли она это *написать?»*

Две самые поразительные пьесы на концертах в Maeght были "Shadow World" с её «хоккейным» саксофонным остинато, визжащим соло Гилмора и устрашающей органной атакой Сан Ра (его правая рука раз за разом с грохотом опускалась на клавиши, как будто застряла в этом месте, а левая молотила по басовым клавишам), и "Friendly Galaxy No. 2", в которой шесть флейт гармонично импровизировали на фоне пианино, смычкового баса Алана Силва и маленькой, едва слышимой фигуры трубы, вновь и вновь поднимавшейся на поверхность, подобно некому повторяющемуся сну. Из замечаний Сан Ра об этой пьесе видно, как далеко он заходил в приспособлениях пьесы к обстоятельствам конкретного исполнения:

> Один из моментов, наиболее впечатливших слушателей в Fondation Maeght — это спонтанный пассаж шести флейт, шесть флейт, играющих в гармонии. Можно было бы сказать, импровизирующих в гармонии. Это наводит меня на мысль сделать что-нибудь ещё подобное, но совершенно другое. Мне кажется, совершенно другой должна быть музыкальная идея. Мне кажется, тут дело в новом способе применения

флейт. Пьеса одновременно очень мелодична и гармонична, и в то же время очень далека — как будто музыка слышится с некого расстояния, через какой-то туман. Впечатление очень «нездешнее».

Любопытно, что флейты никогда не играли этот пассаж вместе с пианино, но из-за особенной акустики в зале я понял, что мне самому абсолютно необходимо играть вместе с ними, потому что флейтам будет мешать эхо, которое, к счастью, будет совершенно не слышно публике. Так что поверх всего этого вступили трубы и сыграли что-то вроде спонтанного риффа — дело в том, что из-за этого лёгкого эха они не могли понять ритм.

Едва они вернулись в Филадельфию, как некая свободная конфедерация европейских промоутеров предложила им вернуться обратно: в это объединение входили Виктор Шонфилд и Music Now, некоммерческая английская продюсерская компания, немец Иоахим Берендт и француз Клод Делкло, при содействии немецкой радиостанции SWF и авиакомпании Sabena. План состоял в организации гастролей по трём странам и записи в Лондоне для компании Black Lion и в Германии для SABA/MPS. Делались даже попытки устроить им выступления в Африке.

На этот раз Сан Ра взял с собой 20 человек, кроме того, нашёл в Париже двух африканских танцоров — Мат Самба и Роже Араламона Хазуме (этот был ещё и фокусником), и, в эпоху, когда эффектные постановки ещё не стали нормой, упаковал в багаж целую гору аппаратуры, световых устройств, фильмов, слайдов и костюмов. Только у одного Сонни были: Мини-Муг, орган Farfisa, Роксихорд, Hohner Clavinet, Hohner Electra и Spacemaster. Для этих гастролей он взял в группу Элое Омоу (Лероя Тейлора), баскларнетиста, любившего классические бибоп-мелодии, и бывшего участника одной из крутейших банд на Южной Стороне Чикаго. Он был для Сонни «чикагским гангстером», и одновременно очень «интуитивной личностью», как и он сам. Он любил проверять способности Элое, спрашивая его — кто следующий к нам придёт, или кто там стучится за дверью. И в большинстве случаев Элое оказывался прав. Публика иногда путала двоих саксофонистов — Дэнни Дэвиса и Маршалла Аллена, и была убеждена, что Элое и Джеймс Джаксон — братья. Теперь в группе формировались два «слоя» музыкантов — старая компания признанных профессионалов и люди, принадлежащие к более молодому и агрессивному поколению, возникшему уже после борьбы за гражданские права. У каждого слоя были свои ожидания и свои сценические образы.

Перед гастролями Сонни неистово «натаскивал» группу — он читал им лекции о том, что они будут делать в Европе и чего следует ожидать, а последняя репетиция закончилась за три часа до отъезда в аэропорт. Приехав в Париж, они сразу отправились в гостиницу, где Сонни начал инспектировать номера — он подбирал номера для музыкантов, взвешивая их цветовой потенциал, и при необходимости даже меняя цвет комнаты, вешая на стены куски синей, жёлтой и красной ткани. Эти комнаты использовались как следует — для встреч с прессой, собраний, приёма пищи, а иногда — для тихих репетиций по 10–12 часов кряду.

9 октября 1970 г. группа открыла гастроли в Theatre des Amandiers в Нантерре; после концерта джазовым рецензентам тоже пришлось спросить себя: «Что это?» Может быть, классическая пантомима с постановочными битвами, парадами и королями? Или абсурдный балаган Панча и Джуди? Но джаз…?

После остановки в Лионе 12-го числа они вернулись в Париж, где им предстояло сыграть в театре, построенном на месте бывшего цирка в старом районе Les Halles; концерт был назначен на пятницу, 13-е — жутко холодный день, в полнолуние. Но за два дня до него в Париже сгорел танцевальный клуб, заполненный сверх всякой меры и не имевший достаточного количества запасных выходов; погибло много людей, и полиция в последнюю минуту объявила, что на концерт Сан Ра будет допущено лишь около половины из четырёх тысяч людей, купивших билеты. Толпа начала собираться перед театром задолго до начала, а когда пришло время начинать представление, двери не открылись. Прошёл час; люди начали мёрзнуть. Когда же двери отворились и стало ясно, что допущены будут лишь некоторые, злые и разочарованные обладатели билетов отказались уходить. Ситуация имела все признаки беспорядков на премьере *Весны священной* Стравинского в 1913 г. В умах французской молодёжи был ещё свеж дух переворотов мая 1968-го — и чтобы она его не забыла, к театру своевременно прибыла полиция, и не только полиция, но и *marechaussee,* элитные полицейские части, а также и другие подразделения — многие члены которых были высокими мощными сенегальцами. Всё это войско прибыло в снаряжении для подавления беспорядков и заняло позицию между театром и толпой. Прошло ещё примерно полчаса в бездействии, но когда в толпе начали крепнуть возгласы «Свободу Сан Ра», полиция стала оттеснять толпу при помощи дубинок…

Тем временем в театре представление уже было готово начаться — и тут толпа начала взывать к Аркестру, убеждая их в

том, что нехорошо играть, когда их братья и сёстры стоят на баррикадах. Сан Ра оценил ситуацию, схватил знак Солнца и, держа его над головой, направился к выходу. Аркестр и публика последовали за ним.

Они вышли из театра, распространяя вокруг себя тепло и размахивая лозунгами — Сан Ра, Солнечный Аркестр и избранные зрители — прошли сквозь полицейскую фалангу и вышли на улицу. Толпа следовала за ними в марше вокруг театра. Когда процессия вернулась к главному входу, Сан Ра прошёл сквозь расстроенные ряды полиции обратно в театр, на этот раз в сопровождении четырёх тысяч обитателей Les Halles (плюс полицейские и приставшие к ним); полицейские чиновники отдали ему салют, и Аркестр снова взошёл на сцену.

Внутри театра было почти так же холодно, как и снаружи. Теперь в зале было слишком много народа, звуковая система работала плохо, освещение — не лучше, проекционная установка действовала кое-как, да ещё в проходах ходила полиция, как будто она была некой частью космо-драмы. Но когда танцовщица Айфе Тайо прошла через сцену с высоко поднятым сияющим шаром, Хазуме, одетый в боевую кольчугу, начал бить в африканский барабан, а Мат Самба в одной набедренной повязке прыгнул в воздух, публика была у них в кармане. Разочарованы оказались только один-два критика: «наивное барокко», «триумф мишуры и позолоченного картона», — ворчали они.

Дэмон Чойс так сказал об одной из последующих поездок во Францию:

> В Париже Аркестр считали группой *анфан-терриблей.* А мы считали себя дисциплинированными джентльменами! Правда, у нас было странное взаимоотношение между дисциплиной на репетициях и детским праздником на сцене. На сцене мы гуляли вместе, шутили и смеялись. Мы были семьёй.

Сыграть на Фестивале Новой Музыки в Донауэшингене само по себе было бы триумфом — ведь это был центр немецкой экспериментальной и авангардной музыки, место, где впервые был явлен миру Карлхайнц Штокхаузен. Однако Иоахим Берендт нашёл способ протащить туда джаз, и 17 октября Аркестр впервые выступил в Германии. Поняв важность момента, Сан Ра выпустил на публику одно из самых своих прогрессивных произведений: "Black Forest Myth", пьесу, состоявшую из криков животных, воя ветра и столь громового органа, что казалось, что Сан Ра вообще никогда не нуждался в синтезаторе. Публика приняла группу хорошо, но немецкие критики не обратили на неё особого

внимания, и Аркестр отправился в Барселону, а потом в амстердамский зал Paradiso. Вернувшись в Париж, группа осталась там без работы и едва сводила концы с концами.

7 ноября на берлинских Днях Джаза в Kongresshalle публика оказалась не готовой к тому, что ей пришлось увидеть. Аркестр открывал выступление первого европейского фри-джазового биг-бэнда, Globe Unity Orchestra под руководством немецкого пианиста Александра фон Шлиппенбаха. У Globe Unity была репутация тяжеловесно-серьёзного представителя нового джаза, меньше обязанного американской музыкальной традиции, чем европейские джазовые составы прошлого. Публика была не уверена в том, что то, что исполнял на их глазах Аркестр — не пародия. Уже проповеднические декламации в стиле «вопрос-ответ» производили тревожное впечатление, но последним ударом стал момент, когда Сан Ра взглянул в телескоп, направленный на крышу зала, и объявил, что может видеть свой родной Сатурн. Когда кое-кто из публики начал шикать, Сонни привёл этих смельчаков в оцепенение, заявив, что производимый ими шум — это звуки «недочеловеков» (слово, которое использовали нацисты для описания евреев): «Я не вижу в этом зале недочеловеков, но я слышу их.» Потом он повернулся к группе «с огнём в глазах и дал сигнал к убойному космическому аккорду», — говорил Джаксон. «И ударил тем же аккордом на органе. Ба-бам!» Потом он призвал Пэта Патрика, и по театру начали эхом разноситься баритонные вопли, с каждым припевом становившиеся всё безумнее (самая суть того, что нью-йоркские музыканты называли «энергетической музыкой»), пока публика не смирилась (если не была совершенно раздавлена).

В Лондон группа приехала прямо к своему концерту, назначенному на 9 ноября, и вновь столкнулась с проблемами: перед самым днём выступления пришлось изменить его место — вместо театра Rainbow группе нужно было играть в Куин-Элизабет-Холле, где было вдвое меньше мест (тысяча вместо двух); билеты же были распроданы за несколько дней до концерта. Так что за несколько часов до начала представления на улице стояли сотни людей в поисках лишнего билета, рассерженных тем, что они не могут пройти в зал. Кроме того, звуковая бригада прибыла слишком поздно, чтобы подготовиться к записи. Но на этот раз выступление было истинным триумфом. Дэвид Туп так вспоминает о потрясении того вечера:

> Его первое выступление в Англии… было одним из самых замечательных концертов, когда-либо устроенных в нашей стране. Замечательных не в смысле эффектов —

> они были низкобюджетные, но заряженные странной атмосферой; концерт был замечателен своим представлением полного, всестороннего взгляда на мир — столь оккультного, столь *другого* для всех нас, сидящих в зале, что единственной возможной реакцией могло быть или совершенное отторжение, или полное интуитивное сопереживание с человеком, решившим отбросить все возможности обычной жизни (даже обычной джазовой жизни), дабы сохранить свою ни перед чем не сдающуюся чуждую идентичность. Фокусники, танцовщица в золотом балахоне с символом солнца в руках, вихри перкуссии, жуткие виолончельные глиссандо, яростные взрывы и завитушки электронного звука, издаваемые Сан Ра на органе Farfisa и Муг-синтезаторе, футуристические стихи, объявляющие о новом веке, в исполнении Джун Тайсон — «Если земля кажется тебе скучной, всё время одной и той же, давай запишись в Корпорацию Внешних Космических Путей» — без конца повторяемые саксофонные риффы Пэта Патрика и Дэнни Томпсона, движущихся между рядами кресел в сторону сцены, где Джон Гилмор рвал и сжигал своим тенором мультизвуковую ленту, кинообразы Африки и космоса… В то время эти устройства кумулятивной сенсорной перегрузки считались картинами архаичного будущего, шаманским театром, образами интуитивно представляемых миров — и одновременно отклонениями в сторону от музыки. Но те, кто сосредотачивался исключительно на музыке, игнорировали роль Ра как политического вестника.

Там Фиофори, Пэт Гриффитс и чёрное культурное объединение Placenta Arts организовали второе выступление — на этот раз в Сеймур-Холле. Кроме Аркестра, в программе участвовали квинтет Криса МакГрегора из Южной Африки и ганская рок-группа Osibisa. После концерта в одном доме на северо-западе Лондона была устроена вечеринка, на которой присутствовало много африканцев и уроженцев Вест-Индии. Как вспоминал Адемола Джонсон,

> Это была африканская вечеринка, потому что африканские ребята в то время были очень *африканскими.* Там была африканская еда, конечно, была и музыка — но фоновая, живьём никто не играл. Там были Сан Ра и вся его группа. Было много вопросов и ответов, много пищи для мысли. Для него это было как

«официальный приём», но многие из нас спорили с ним. Его представление об Африке сильно отличается от настоящей Африки, той, где сейчас живут люди. Но к нему относились с уважением: он прежде всего был старший, так что уважение разумелось само собой.

Третье выступление было организовано в Ливерпульском университете, где большая и энергичная толпа слушателей попыталась перевернуть с ног на голову обычное направление (от сцены к публике) выступлений Аркестра, срываясь со своих мест, подбегая к сцене, топоча и распевая «Ра, Ра, Ра». Когда гастроли закончились, промоутер Виктор Шонфилд потерял тысячи, но связь с Европой была установлена. Теперь Сан Ра был музыкантом мирового уровня.

Заграничное турне привлекло к группе внимание и Нью-Йорка. 1971-й год начался с пары престижных концертов — в Village Gate и Художественном Музее «Метрополитен», в рамках февральской серии «Композиторы в действии». Потом последовало приглашение на джазовый фестиваль Калифорнийского университета в Беркли (23 апреля), и на два вечера в Хардинг-театре Сан-Франциско. Будучи в Калифорнии, Сонни начал работать над серией композиций, которую он назвал «Дисциплины» — в них «малейшее изменение могло бы всё разрушить». «Серия Discipline будет состоять из 99-ти номеров…» (на самом деле это число было превышено). Он говорил, что композиции будут построены на перемежающихся линиях духовых, причём каждый инструмент будет играть в диапазоне двух-трёх нот; из этих фрагментов будет развиваться циклическая мелодия, и каждый исполнитель должен будет играть свои партии скрупулёзно, без малейшего отклонения. По мере развития серии Discipline, оказалось, что не все пьесы удовлетворяют этому описанию, но одно было очевидно — это были тщательно продуманные упражнения при использовании минимального исходного материала.

11 июня Аркестр отправился на юг, чтобы сыграть концерт в Лос-Анджелесе, в средней школе J.P. Widney — его организовал двоюродный брат Дэнни Томпсона, Олден Кимброу. Теперь репутация Сан Ра уже была широко известна, и это выступление должно было стать победным моментом, но всё испортили попечители — не зная о привычке Сан Ра играть, не обращая внимания на время, они прервали концерт, выключив свет. Сан Ра вышел из себя и прочёл охранникам и публике лекцию о несправедливости, расовой политике, искусстве руководства и гражданском порядке, после чего наложил проклятие на Город

Ангелов.

> Как вы смели выключить свет на моём выступлении! Я не боюсь темноты. Мои люди жили во тьме. Я — часть природы. Птицы не должны прекращать петь в час ночи — почему же я должен? У вас только что было одно землетрясение… можете ждать следующего.

Может быть, он знал и то, что это учебное заведение носило имя одного из первых президентов Университета Южной Калифорнии, человека, который написал книгу *Расовая жизнь арийского народа,* в которой предсказывал, что однажды Лос-Анджелес станет центром мирового господства арийцев.

После этого, по приглашению Бобби Сила, Аркестр поехал в Окленд — пожить в доме, принадлежавшем Партии Чёрных Пантер. Сонни впечатляла практическая сторона деятельности Пантер — их школьные идеи, программа завтраков для детей, обеспечение нуждающихся продовольствием, создание общины — и хотя он не был согласен с их теоретическими основами и их жестоким применением на практике, ему казалось, что у них самая лучшая известная ему программа для чёрных. Теперь Аркестр имел по крайней мере отдалённую связь с группой, которую Дж. Эдгар Гувер объявил величайшей угрозой внутренней безопасности Америки. Так что, как неопасна ни была деятельность Аркестра (они играли в местной психбольнице, выступали на свадьбе в Музее Розенкрейцеров в Сан-Хосе, работали в таких клубах, как «Родной Сын» и устраивали в парках бесплатные концерты), они находились под наблюдением ФБР и оклендской полиции.

Одним из первых людей, с кем Сан Ра познакомился в Окленде, был Марвин Икс Джекмон, молодой чёрный писатель-мусульманин, осуждённый за уклонение от призыва — четыре года назад с ним работал Амири Барака, когда был профессором-почасовиком в Государственном Колледже Сан-Франциско. Стихотворение Марвина Икса «Гори, детка, гори» превратило уличный вопль района Уоттс в искусство, и Барака публиковал его работы в своей серии «Джихад». Сан Ра играл на свадьбе Марвина Икса, а после сделал музыку для представления его мини-пьесы «Чёрная птица» — притче о чёрной свободе, вдохновлённой верованиями Чёрных Мусульман.

Поздней осенью группа отправилась на второе европейское турне, которое продолжалось с октября по декабрь. Теперь, в составе шести танцоров, двух певиц и 22-х музыкантов (в том числе 11 деревянных духовых, четыре барабанщика и Пэт Патрик, время от времени играющий на бас-гитаре), они сыграли

концерты в Стокгольме (там к ним присоединился Томми Хантер), датском Аарбусе (октябрь) и голландском Дельфте (ноябрь). Места выступлений были так далеко разбросаны, что получаемых денег стало не хватать, и трое музыкантов начали требовать оплаты. После дельфтского концерта один из них попытался в номере Сонни взять деньги силой — его остановили только другие участники группы, услышавшие шум. Сонни уволил этих троих, а в течение следующих трёх недель ушли ещё одиннадцать (в том числе все танцоры, кроме Джун Тайсон).

29 ноября они вернулись в Париж на выступление в Theatre du Chatelet. Париж напоминал Сонни Монреаль — он любил гулять по улицам и заходить в музеи — особенно в египетскую секцию Лувра. Верта Мэй Гросвенор говорила: «Ходить вместе с Сан Ра во Франции — это было что-то особенное! Все на нас глазели. Мы производили сенсацию… это было похоже на прибытие в Париж Жозефины Бейкер.» Но из всех европейских городов, где они играли, в Париже их принимали наиболее серьёзно — тамошняя публика видела в их музыке нечто сложное и тревожное. Это был самый последний эпизод в долгой истории встреч Парижа с чёрной музыкой — и новая глава в продолжающемся обсуждении её смысла.

L'ART NEGRE

Джаз впервые пришёл в Париж вскоре после Первой мировой войны — он придал новые силы французской популярной культуре и зажёг искру, которая воспламенила движение дадаистов и сюрреалистов. Джаз был именно тем *frisson,* тем потрясением основ, которого ждали французы. Прежде всего это был «шум», громкость всего происходящего — хотя теперь легко видеть, что французы тогда слышали всего лишь сочетание небольшой прибавки громкости и полифонии коллективной импровизации, полиметрического наложения одного ритма на другой и «немузыкальных эффектов» — духовых, имитирующих человеческие, животные и механические звуки (шум скотного двора, вопли и смех, сирены). Но «шум» частично был и визуальным — они видели чёрные тела *(le corps autres)* в обстановке выступления. Барабанщики жонглировали палочками, инструменты держались под эффектными углами, солисты прыгали вверх-вниз и танцевали во время игры. Чечёточники и исполнительницы танца живота делили свои тела на части, действуя бёдрами и туловищем как бы отдельно друг от друга и — в огромном противоречии с французской Терпсихорой — издавали ногами шум. Это были синэстетические представления — одно чувственное восприятие действовало в контексте, зарезервированном для другого, как будто танец, скульптура, театр и музыка работали одновременно; и в то время, когда фонограф был последним «писком» моды, во всём этом было нечто такое, что ускользало от механического воспроизведения. Интеллектуалы и журналисты говорили о «трансе» и о «священном», об эротике и экзотике. Это было идеальное совмещение декартовых «верхнего» и «нижнего» разума — то, что воспринималось как одновременно первобытное и современное.

Теперь, после второго появления Аркестра в Париже, в определённых кругах этот шок чувствовался снова. Французы уже испытали театральность и исторический размах Art Ensemble Of Chicago, которые были восприняты как грозно-агрессивные националисты, как представители политического авангарда американских чёрных. Но в случае Сан Ра им нужно было объяснять анахронизмы, чередование свободно-коллективного творчества и тщательно оркестрованных пассажей, культ личности, выведенный в самый космос, форменную страну чудес космо-драмы — одним словом, это было нечто совсем другое!

Парижский журнал *Jazz Magazine* собрал целую группу критиков, художников и интеллектуалов, чтобы выяснить, что же

все они видели. По мере развития обсуждения их поставила в тупик серия противоречий между тем, что они слышали на пластинках и что видели на разных сценах — у них на уме были такие определения, как «примитивизм» и «модернизм».

ФИЛИПП КАРЛ: Тот концерт, что дал Сан Ра в Шатле, очень отличался от той музыки, что мы слышали на его пластинках, не правда ли?

ЖАН-РОБЕР МАССОН: Слушая записи из Сен-Поль-де-Ванс *(Nuits de Fondation Maeght),* я был сбит с толку: там, так сказать, просто ничего не происходит. Разве может быть, что тот же самый оркестр, который сделал богатые в оркестровом смысле пластинки на ESP, записал *Nuits* — пластинки почти неподвижные, где всё сведено к сырым и простым ритмическим событиям? Я был вынужден заключить, что в представлениях Сан Ра очень большое место отводится визуальным и жестикуляционным элементам — но слушая пластинки ESP, этого не скажешь. Вечер в Шатле просто подчеркнул это, дойдя до полной карикатуры.

ДЕНИ КОНСТАН: В ESP-альбоме *Nothing Is* зрелищный элемент уже ощутим.

ФРАНСИС МАРМАНД: Вопрос не представлялся мне в таком виде, пока я не попал на концерт в Нантерре в 1970-м — до этого я не слышал его живых записей.

ФК: Ссылки на Африку в Нантерре уже были хорошо заметны?

ФМ: В костюмах — да, они очень отличались от костюмов Супермена, которые мы видели в Шатле. С другой стороны, в танцах африканские влияния были менее очевидны.

ЖАН-ЛУИ КОМОЛЛИ: Это было интересно именно благодаря этому изобретению Африки чёрными из Гарлема и других мест. Но это была мифическая Африка, самодельная.

ДК: Африка, созданная в аптеке.

ЖЛК: Вот именно. Видение Африки, всецело созданное Западной культурой, доминирующей идеологией Соединённых Штатов, тем, как белые представляют себе Африку. Например, эти танцы — прямая противоположность африканским танцам, потому что в них нет никакого священного, связанного с посвящением или мистического контекста…

ФМ:…мифы без мифологии, или мистицизм без

религии…

ЖЛК: Также в танцах было очень заметно отсутствие хореографии — по крайней мере, в классическом смысле слова. Танцу, руководимому правилами, тут были противопоставлены жестикуляция и грубое движение.

ДК: Танец, как и музыка, импровизировался. Мне, однако, показалось, что танцоры имеют классическую подготовку.

ЖЛК: В любом случае всё это было очень далеко от строгости классического балета. Каждый танцор выходил на сцену и давал более или менее свободный «комментарий» к музыке. Не хочу использовать уничижительные термины, но я бы сказал, что они вообще ничего не делали…

ФМ: Их танец олицетворял собой смерть знаковой системы.

Их также встревожило кажущееся отсутствие связности в представлении:

ДК: Но вот что отличает музыку Сан Ра от большинства африканской музыки: господствующий ритм не постоянен. Он не поддерживает музыкальную связность. В аккомпанементе танцам были полиритмические пассажи, но как только музыка возвращалась к «оркестровому языку», перкуссионисты становились более сдержанны — и на передний план выходили опять джазовые барабанщики…

ФМ: Я настаиваю на своём мнении, что главной характеристикой представления была несвязность. «Шовинизм» саксофонистов очень хорошо управлялся, но это и постоянное «шумоизвлечение» перкуссионистов показались мне двумя разными реальностями, соединёнными диалектикой противоположностей, которую хорошо иллюстрировали сами музыканты. Один из саксофонистов, сыграв свою партию — кстати, превосходно, в каком-то трансоподобном состоянии — вышел из оркестра, с фотоаппаратом в руках подошёл к краю сцены, и с любопытством туриста начал фотографировать музыкантов. Было похоже на то, как будто актёры этой звуковой фрески совершенно раздвоились — и тогда инструменты стали свидетелями зрелища, которое продолжали создавать остальные. Они были тенью оркестра со своими собственными голосами.

ФМ: Несвязность представления была ещё сильнее

подчёркнута местом выступления. Сцена в Шатле ограничила «ходячую» природу его музыки. Например, когда баритонисты сошли со своих мест и начали играть на ходу, их стало просто невозможно расслышать…

ЖЛК: Короче говоря, можно сказать, там была попытка разрушить сцену, но этому прежде всего противостоял сам Шатле, классический характер театра в итальянском стиле.

ФМ: По крайней мере, мы совсем не услышали этой очень оригинальной попытки реструктуризации оркестра, которая состояла в том, чтобы те же люди с теми же инструментами, разбившись на группы — квартеты, квинтеты, флейты, баритоны — ходили взад-вперёд, напоминая какую-то секту дервишей.

Затем они начали беспокоиться об эффектной природе музыки, танцующих музыкантах, освещении…

ЖЛК: Остаётся интересной сама попытка сделать музыку эффектной — произвести эффект самой музыкой. Музыканты не исчезают за музыкой. Они больше не похоронены под своими инструментами. Они больше не имеют возможности вновь слиться со своими инструментами и преодолеть их ограничения. Их диалектическое отношение с инструментом становится более сложным. Они играют, но ходя или танцуя, представляя музыку. Эта попытка в Шатле была испорчена, так что весь её смысл нельзя было почувствовать по-настоящему.

ДК: Этот феномен музыкального зрелища принадлежит традиции популярной афроамериканской музыки. Мы уже видели

музыкантов, танцующих со своими инструментами — в Олимпии, на выступлении Sam And Dave Orchestra.

Ж-РМ: По сути дела Сан Ра использует очень старые практики. Музыканты, выходящие за традиционное сценическое пространство — это можно видеть в новоорлеанских оркестрах, у Дюка Эллингтона. Театральное использование освещения является частью гарлемских шоу…

ФМ: Но там это не вопрос регрессии. У Сан Ра мы видим скорее деконструкцию музыки, которая могла бы включать элементы жестикуляции, и эта деконструкция выставляется напоказ, представляется на сцене Шатле — театра, одновременно привилегированного и

устанавливающего некие рамки допустимого. Он тем самым расширил пределы деконструкции. Соединение жеста и музыки мы уже видели у Art Ensemble Of Chicago, и в некоторой степени в сценическом марше Альберта Эйлера…

Ж-РМ: Важно отметить, что этот оркестр — намеренно или случайно — разрушил само понятие законченной работы. Там не было ни начала, ни конца…

ФМ: Мы можем задавать себе такие вопросы, как — был ли конец у концерта Сан Ра. Мы ушли в момент, когда занавес уже опустился, но музыка продолжала играть. Это подчеркнуло тот момент, что мы фактически были «подглядывающими». Нам был разрешён лишь временный доступ к этой музыке.

Подобные дискуссии происходили везде. Даже ещё до первого приезда Аркестра во Францию *Jazz Magazine* собрал комиссию критиков для обсуждения *The Heliocentric Worlds Of Sun Ra.* Но они так много спорили о том, как нужно подходить к музыке Сан Ра — то ли смотреть на неё исключительно с политической или музыкальной точки зрения, то ли считать названия произведений программными заявлениями и т.д. — что так и не дошли до обсуждения пластинки (правда, назвали её «жестоким экспрессионизмом»). Когда появилась возможность видеть живые представления, всё стало ещё хуже. Если вы видели Сан Ра и Аркестр впервые, то вы видели многомерное событие, представление, нарушающее законы северноевропейского сценического действа, и это вас так или иначе затрагивало. Но когда вы слышали их на записи, вы слышали миф без ритуала, и слова обретали вес, обычно уравновешивавшийся и смягчавшийся мультимедийными сценическими эффектами. На нетрадиционной площадке Fondation Maeght и в традиционном театре Шатле перед вами были две совершенно разные группы — сдерживаемые ограниченным пространством.

ЗАКАТ НА НИЛЕ

В декабре группа отправилась в Оденсе и Копенгаген в Дании. Когда 5 декабря копенгагенский концерт был закончен, они в последнюю минуту решили вместо Нью-Йорка ехать в Египет. Чтобы оплатить билеты, Сан Ра продал Black Lion Records какую-то концертную запись, и 7 декабря они уехали — не зная никого в Египте и не зная, где они будут жить и как будут за всё платить.

Приехав на место, они были задержаны на египетской таможне — властям, во-первых, не понравилось, что целый оркестр приехал в качестве туристов, а во-вторых, их смутило имя, стоявшее в паспорте Сан Ра. Дважды назвать себя именем бога Солнца — это действительно было слишком. По поводу последнего возражения Сан Ра находчиво предложил охране позвонить куратору Национального Музея Древностей, с которым он был готов обсудить вопросы египтологии. Наконец их впустили в страну, но на таможне осталось большинство инструментов. Группа доехала на такси до гостиницы Mena House в пригороде Каира, и проснувшись на следующее утро, увидела, как медленно поднимающийся утренний туман открывает им пирамиду в Гизе. На следующий день Томми Хантер начал снимать на кинокамеру участников Аркестра на фоне пирамид — при этом их костюмы развевались, так что казалось, что они летят. Эти кадры Сан Ра потом стал проецировать на экран позади группы во время выступлений в Slug's и на прочих концертах.

Наконец Сан Ра осуществил мечту всей своей жизни — но ему всё же казалось, что тут что-то не так. Как он и боялся, многие современные египтяне вовсе не выглядели *его* людьми — это были не хамиты. Когда он изложил некоторым местным жителям свои расовые теории относительно древнего Египта, они посоветовали ему почитать работу Фрейда *Моисей и монотеизм.* А когда он не смог найти эту книгу в магазинах, то пришёл к выводу, что египетское правительство её запретило.

С помощью Гартмута Геркена, писателя и свободного музыканта, преподававшего в каирском Институте Гёте, Аркестр на скорую руку организовал что-то вроде местного мини-турне. Сначала, 12 декабря, состоялся концерт в Гелиополисе, дома у Геркена — с каждого из гостей бралась плата за вход в размере 75 долларов. Большая часть багажа Аркестра была ещё не растаможена, но они взяли инструменты напрокат с помощью Салаха Рагаба — бригадного генерала, начальника всей военной

музыки в египетской армии и к тому же джазового барабанщика. Хотя позже за такие контакты он получил взыскание, однако продолжал встречаться с группой под разными предлогами — например, однажды он пришёл вместе с сыном Гамаля Абделя Нассера, тоже джазовым музыкантом. Для музыкантов, танцоров и несколько десятков гостей в доме едва хватало места, но группе всё же удалось устроить световое шоу и танцы, а также марш через весь дом в сад (снаружи за всем этим наблюдала египетская тайная полиция).

Один из гостей на этом вечере устроил для них на 16 декабря выступление по телевидению, а на следующий вечер — после того, как Министерство Культуры отменило запланированный балет — они сыграли концерт в Balloon Theater (который сгорел вскоре после их выступления — как и отель Mena House). Потом был концерт в Американском Университете (где им заплатили только на проезд на такси по Каиру), а когда они играли в клубе Versailles (там их попросили сыграть на танцах), Сан Ра дал волю своему Мугу и выгнал из клуба кричавшую в голос женщину (позже он говорил, что она пыталась прыгнуть в Нил).

Они собирались остаться в Египте всего несколько дней, но, как обычно, несколько дней превратились в две недели — группа ездила на верблюдах, ходила по магазинам, ездила автостопом и осматривала достопримечательности. Геркен попытался уговорить Сан Ра пойти к великой пирамиде, но поначалу он сопротивлялся — он выглядел испуганным, и говорил, что это слишком опасно (правда, потом утверждал, что хотел сходить к пирамидам без Геркена — чтобы можно было сделать фотографии, не получая разрешения на съёмку). Наконец он и маленькая группа музыкантов решили идти. Они взобрались по лестнице, проползли сквозь нижние входы и стали протискиваться через узкие коридоры, чтобы добраться до Царского склепа — и тут внезапно погас свет. Потом Сан Ра говорил, что когда это случилось, он девять раз произнёс имя Ра — хотя Геркен вспомнил только такие его слова: «Зачем нам нужен свет — здесь Сан Ра, само солнце». Как бы то ни было, им удалось пробраться назад к выходу в темноте. (Когда в 1978 г. Сан Ра в нью-йоркском Бикон-Театре пересказывал эту историю журналисту Роберту Палмеру, в театре погас свет, и на плёнке в качестве свидетельства остался пустой промежуток.)

Однажды вечером — в конце их пребывания в Каире — Геркен увидел, что Сан Ра сидит за столом в отеле, со свечой и листом бумаги, покрытым длинными рядами цифр. Это была не нумерология; у них опять кончились деньги, и теперь нечем было даже заплатить за гостиницу. Это становилось на гастролях

обычным делом — Сонни любил путешествовать и впадал в депрессию, возвращаясь в Филадельфию. Геркен как-то раз увидел, что Сан Ра оплачивает тысячедолларовый счёт за телефон, продав права на какую-то мастер-ленту с записью группы. На этот раз участникам группы пришлось продать кое-какие личные вещи, а Сонни оставил Геркену свою Солнечную Арфу в качестве залога за одолженную у того сумму.

Вернувшись в Окленд — способом, который был возможен только в конце 60-х — начале 70-х — Сан Ра был утверждён лектором в Калифорнийском университете Беркли, в рамках программы университета и Департамента Афро-американских исследований. Каждую неделю во время весеннего семестра 1971 г. он встречался со своим классом — группой 198; его предмет назывался «Чёрный человек в Космосе», а занятия проходили в большой аудитории музыкального факультета. Хотя на его курс записалось порядочное число студентов, через несколько занятий их число сократилось до нескольких человек («Что можно ожидать с таким названием курса», — однажды фыркнул Сан Ра). Но на его лекции регулярно ходило много местных чёрных — их всегда можно было отличить от студентов по одежде. Занятия были похожи на репетиции: сначала лекция, потом полчаса сольной игры на клавишах или выступление Аркестра. Но это был настоящий курс — в конце концов, Сан Ра учился педагогике в колледже — с печатными материалами, домашними заданиями и списком книг для чтения, заставлявшим бледнеть самых осведомлённых преподавателей 60-х. Там были *Египетская Книга Мёртвых; Корень* Билла Луни — книга по астрологии; *Два Вавилона* Александра Хислипа; теософские работы мадам Блаватской; духовные сочинения типа *Книги Оахспе; Костяной ковчег* и *Поэзия для моего народа* Генри Дюма; *Чёрный огонь* ЛеРуа Джонса и Лэрри Нила; *Путешествия и исследования миссионера в Южной Африке* Дэвида Ливингстона; *Бог призывает Негра* Теодора П. Форда; *Дети Господа* Арчибальда Ратледжа; весенний номер литературного журнала Stylus, издаваемого чёрными студентами Университета Темпла (там были и стихи Сан Ра); *Джаз: откуда он взялся и в чём там дело* Джона С. Уилсона (издание Информационного Агентства США); *Обломки империи* Каунта Волни; Библия короля Якова (обозначенная в плане лишь как «Письменный первоисточник о жизни и смерти человека»); *Новая модель вселенной* П. Д. Успенского; *Неясные очертания языка* Фредерика Бодмера; *Этимология языка чёрных,* другие книги по иероглифике, цветовой терапии, розенкрейцерам, афроамериканскому фольклору, и сочинения бывших рабов. Когда студенты после

первого занятия заявляли Сан Ра, что этих книг нет в магазинах и в библиотеках (либо никогда и не было), он просто понимающе улыбался.

Его список предлагаемых тем для самостоятельных работ представлял собой конспект его собственных тогдашних интересов, но в нём также ощущалось чёткое понимание, чего ждут университеты от студенческих работ: «Борьба чёрной буржуазии за выживание», «Чёрное самосознание», «Планирование будущего», «Роль технологии в музыке» и «Развитие актуальной культуры».

Обычно на лекции Сан Ра писал на доске цитаты из Библии, а потом «видоизменял» их — переписывал и преобразовывал буквы и синтаксис, получая новые уравнения смысла, а участники Аркестра в это время ходили по аудитории, не давая никому записывать лекции на плёнку. Среди предметов лекций были неоплатонические доктрины; применение древней истории и религиозных текстов к расовым проблемам; загрязнение окружающей среды и война; радикальное переосмысление Библии в свете египтологии. Сан Ра — чёрный человек с Юга, джазовый музыкант, вождь поневоле, получатель космической мудрости, посланник, активист, хиппи-икона, авангардист — теперь был Сан Ра, лектор-почасовик.

Я говорю о чём-то таком, что настолько невозможно, что не может быть правдой. Но это невозможное — единственный способ выжить всему миру.

Моя работа — превратить пять миллиардов человек во что-то ещё. Совершенно невозможно. Но всё возможное уже было сделано людьми — я должен работать с невозможным. А когда я работаю с невозможным и добиваюсь успеха, это доставляет мне радость, потому что я знаю, что не вешаю никому лапшу на уши.

(Сан Ра)

Знал я других богов…

(Сан Ра)

Это не обязательно не обязательно так.

(Сан Ра)

Лекция могла начаться со слов Сан Ра, что Творец — это первичный бог. Творец — как Эль ханнаитов — это самый старый из богов, тот, кто создал всех богов, самое старое известное внеземное существо. Однако Творец — это не бог в христианском понимании, а нечто бесконечное, *вездесущее,* высшая вообразимая форма; Бог живых, и это — как и Солнце — самая чистая форма бытия. Он никогда не может умереть. Он всегда *есть.* Мы должны стремиться *быть* — как Солнце. Хотя Творец *есть,* он также находится в процессе развития — это естественное существо, лучшее существо («лучшее» всегда может стать ещё лучше, а «высочайшее» — это остановка, отсутствие перемен). Когда кто-то скромно высказал предположение, что Бог — это любовь, Сан Ра ответил: «Дурень, Бог больше любой любви! Бог — за пределами человеческих представлений!» Он заходил дальше парафразы старой баптистской проповеди «Бог больше любой моей проблемы»: Бог, говорил он, не требует человеческой любви и не гарантирует ответ на неё. Бог не добр и не зол, хотя может быть требователен; он может покалечить тебя, если захочет. Бог, которого представляют себе люди — это больше, чем личность; в каком-то смысле он похож на правительство. Он — или Оно — представляет собой некую лигу богов и нечеловеческих сущностей, наблюдающую за всей мыслимой и немыслимой реальностью. Люди рассуждают о смерти, вечном покое и вознесении на небеса. Но на небесах нет покоя: это зона боевых действий. Именно там впервые началась война.

Различие между Творцом и Богом было не всегда ясно, и Сонни иногда говорил то об одном, то о другом — но Творец для него был важнее всего. Творец даёт человеку возможность творчески мыслить. Творец — это Бог природы, Бог ранних романтиков или идея Бога деистов XVIII века, как, например, в Декларации Независимости.

> Природа — это больше, чем обычно считается: английский сад — это не природа, потому что сорняки — тоже природа; это нечто большее, чем заранее сложившееся понятие о прекрасной розе. Муравьи, змеи и слизняки тоже являются частью природы. Всё, чем ты можешь управлять, в конце концов передаётся религии, богам. Но бог природы ужасен… недаром все катастрофы называют «Божьей волей».

Если у тебя неприятности, помочь тебе может Творец, но не Бог:

> Один парень, который был чем-то вроде моего менеджера, зашёл в подземку — в Нью-Йорке, на 14-й улице. К нему подошли полицейские и сказали, что он перепрыгнул через турникет. Он ответил: «Я не прыгал через турникет, я заплатил.» Тогда они повели его обратно к будке. Женщина сказала: «О, нет, через турникет перепрыгнули два белых парня — это не он.» И он сказал полицейским: «Видите, вы обеспокоили меня, а я ничего не делал. Видите, что вы на всё готовы, если речь идёт о чёрном?» Тогда один полицейский зашёл к нему за спину, и они вместе с другим опрокинули его — как это делают дети. Они это сделали, но полицейская дубинка почему-то ударила по полу. Тогда пришли другие полицейские. Они не задавали вопросов. Они встали вокруг него кольцом и пытались бить его дубинками, но не могли попасть. Он двигал головой туда-сюда, туда-сюда. Они окружили его, и вдруг он сказал: «Творец, помоги мне!» И тут откуда ни возьмись, прозвучал голос: «Оставьте этого засранца!» И вот они остановились и стали глядеть по сторонам. Они ничего не увидели, но продолжать не стали.
>
> И вот Джексон [Джаксон], наш конга-барабанщик, рассказывал в Филадельфии об этом случае. Он говорил: «Творец вот так разговаривает? Он говорит на нашем языке?» Другие ребята сказали: «Да, он говорит на любом языке, который ты понимаешь. Он не скажет тебе чего-то такого, чего ты не сможешь понять, потому что тогда до тебя не дойдёт смысл.»

Так кто же такой был Творец? Некоторым он осторожно намекал, что это мог быть Люцифер, носитель света, руководитель хора ангелов. Вот в чём корень идеи, что джаз — это музыка дьявола, смеялся он. В других разговорах он высказывался более определённо. Творец — *это и есть* Люцифер, один-единственный, но не тот Люцифер, которого мы знаем по *Потерянному раю* или *Корану* — скорее, это демиург, «мастер» гностиков. Тогда кто такой Бог? На этот вопрос были разные ответы. Однажды ему снилось, что Иисус и Люцифер — друзья, и у каждого из них своя работа. Он видел их на какой-то перекличке, где каждому богу давалась своя задача. «Бог» был чем-то вроде комитета или правительства. Однако Бог, которому поклоняются земные люди, обычно является их собственным

представлением — у каждого человека может быть свой собственный бог. Иногда он говорил, что бог, которому поклоняются люди на Земле, вполне может быть образом самих белых людей — они научили чёрных поклоняться им. Смысл состоял в том, что люди поклонялись не тому богу, которому нужно.

Ключ к пониманию, считал Сонни, лежит в области духа, а не тела и не ума… ты должен позволить своему духу взять управление на себя и руководить твоими действиями. Дух — это часть Творца, маленькая искорка изначальной созидательной силы. От человека ждут творчества. Бог внутри тебя, который не желает творить, погибает. Человеческие существа находятся в своём теперешнем состоянии потому, что они позволили физическому «я» уничтожить духовное «я». Тело дурачит тебя: оно по природе неблагодарно и лениво; оно требует разрушительных земных одержимостей — алкоголя, наркотиков, секса. И даже после того, как ты провёл всю свою «жизнь», заботясь и кормя его, оно наваливается на тебя, умирает на тебе. Тела людей даже не настоящие — они являются копиями других тел, репродукциями, произведёнными репродуктивной системой. Однако у нас всё же есть возможность стать не копировщиками, а творцами. Идея Дарвина об эволюции (а не революции, которая целиком относится к физической области) правильна, но это эволюция духа, а не тела — и именно духом нам следует заниматься.

«Сан Ра должен был», — говорил Джеймс Джаксон, — «перевернуть с ног на голову это состояние телесного управления, и именно это он демонстрировал с помощью музыки и Аркестра.» Духи жителей Земли жаждут красоты, и значит, духовное — это именно та область, в которой он был готов работать.

> Он доказывал, что это можно сделать, взяв отдельные личности и научив их этому — пусть даже это будут люди без опыта, без идеалов, без разума… а как только ты достигаешь того, к чему может привести тебя дух, ты «подсаживаешься» на это… тебе хочется делать это постоянно.

Существование духа можно установить путём остановки мысли, отказа от знаний и опоре на интуицию. При помощи одного разума этого добиться нельзя. По сути дела, невежество — это одна из форм духа. У людей больше невежества, чем знания, так что если позволить невежеству завладеть тобой, ввободиться от своих защитных механизмов, высвободить свою животную сторону, дух возьмёт всё в свои руки… и ты создашь прекрасную

музыку. Ты не наделаешь ошибок. Ошибаться свойственно человеку, быть человеком — значит совершать ошибки; но дух никогда не ошибается. Всё следует делать при помощи духа, потому что разуму нельзя доверять: ты всегда можешь потерять разум, но дух — никогда… дух может помочь тебе стать тем, кто ты есть на самом деле.

Иногда он говорил так, как будто природа и дух — это одно и то же: история повторяется, природа — никогда. Ни один закат не похож на другой. Природа всегда новая. Человеческие существа повторяют одни и те же гадости. Они движутся в привычной колее. Он считал себя созданием природы — он был природный ученик, читатель с листа, аранжировщик, композитор, учёный — и всё это было так натурально, как натурально поют птицы во славу Творца.

Дух — это чистая энергия (как и Творец) — это некое электричество, распространённое по всему телу, и к источнику этого электричества можно подключиться. Для того, чтобы работала электрическая батарея, необходимы положительный и отрицательный заряды. Между ними — электрическая дуга, и на этой дуге есть некое «узкое место». Именно в нём ты должен находиться, дабы не делать положительных или отрицательных суждений по отношению к духу — потому что положительное действие может иметь отрицательные последствия и наоборот. Он хотел, чтобы Аркестр был такой электрической дугой — он должен был находиться в точке равновесия, между полюсами.

Дух не может умереть, потому что он никогда не рождался. Он даже не является частью сотворённого мира, но так же стар, как Творец — он часть Творца.

Сан Ра ставил под вопрос жизнь и смерть. С самого детства ему было интересно, почему необходимо умирать. Природа учит нас тому, как прекрасны могут быть вещи, так что смерть нелогична. Чего же в таком случае хотел Бог? Он допускал, чтобы те, кто служил ему и верил в него, умирали — так же, как те, кто не обращал на него внимания. В Библии сказано: найди мне хоть одного чистосердечного человека. И по крайней мере два персонажа Библии — Енох и Илия — не умерли. Там также говорится, что последний враг, которого нужно будет победить — это смерть («последний же враг истребится — смерть», 1 Кор, 15:26), и это даёт нам какую-то надежду.

Сейчас Земля находится в тени долины смерти. Смерть — вот что объединяет все нации и народы, а не деньги и не язык. Но вместо того, чтобы пытаться победить смерть, люди хотят развлекаться. Но ни секс, ни наркотики, ни деньги, ни политика, ни религия — ничто из этого никогда никого не спасло от смерти.

Смерть слаба, а не сильна, но эта слабость имеет власть, покоряющую народы: ты умираешь потому, что становишься всё слабее и слабее, пока не сравняешься со смертью.

Если требуется победить смерть, тогда нужно отречься от самой жизни, потому что нерождённые не могут умереть. Даже Христос сказал: «Вы должны ненавидеть жизнь, чтобы жить вечно» («… ненавидящий душу свою в мире сем сохранит её в жизнь вечную», Иоанн 12:25) Сонни написал об этом стихотворение:

> Я ненавижу себя.
> Из всего, что я ненавижу, я больше всего
> Я ненавижу себя.

Один издатель как-то сказал ему: «Этого нельзя напечатать.» Сонни ответил: «Неужели я не могу ненавидеть себя? Это единственное право, которое у меня есть.»

Эта «жизнь» на самом деле есть смерть, притворяющаяся жизнью. Ей нужно положить конец, потому что для людей она хуже любой смерти. Но жизнь и смерть не интересовали его; он говорил о «бытии», третьем состоянии, образующем с жизнью и смертью треугольник. Бытие давало жизни и смерти право на существование.

Наша планета — единственная планета, где есть «жизнь». Жизнь — это не то же самое, что бытие, и человеческая жизнь и человеческое бытие — разные вещи, потому что человеческое существо никогда не может умереть. «Бытие» гораздо лучший термин — существа не умирают. Вечная часть не имеет имени. Бытие вечно, а жизнь — это тюрьма. Быть — это самое необходимое, самое важное: если ты существуешь, ты есть вечно, ты пребываешь в вечности. «Быть или не быть: вот в чём вопрос» — очень просто, как у Шекспира. Сонни был согласен с этим: «Быть или не быть: вот в чём вопрос.» Тогда всё дело в бытии; речь идёт не о жизни и не о смерти; всё дело в бытии. Даже когда люди говорят о Верховном Существе, они не говорят «Верховная Жизнь». Для него в джазе самым лучшим было то, что идея (или сущность) джаза основана на принципе спонтанной импровизации. Чистый джаз — это джаз без предвзятых понятий, джаз, который просто «есть» — именно таково было его определение.

«Так что люди должны хорошо посмотреть на жизнь и, так сказать, увидеть — хороша ли она. Но если перед вами мёртвый, или умирающий, или покалеченный, или слепой человек, то нужно сказать: «Она плоха… жизнь плоха», потому что дерево

следует судить по его плодам, и вот плод жизни — множество покалеченных, парализованных, мёртвых и умирающих, скончавшихся. Вот плод жизни. Так что её следует ненавидеть. Смерть тоже. Она ведь на самом деле никому ничего не даёт, и никто ещё бодро не вышел перед телекамеры и не сказал: «Вот он я. Смерть — это хорошо.» Так что Сонни, будучи учёным, не одобрял ни того, ни другого, пока ему не будет доказана эффективность жизни и смерти — но это ведь никому не нужно. Если люди будут бессмертны, будут жить, тогда им не нужно умирать. У них уже есть жизнь, так почему же они не могут просто продолжать её? Понимаете, это очень просто: оно либо есть, либо его нет.»

Наша планета — единственная планета, где смерть реальна. Смерти больше нет нигде. Нигде больше смерть не объявлялась неизбежным итогом. Если вам удастся сойти с нашей планеты, вы перестанете подчиняться её законам. И так со всем остальным. Если вам удастся сойти с Земли, то это будет справедливо, куда бы вы ни отправились. Сонни говорил, что не хочет попасть в ловушку смерти на этой планете.

Мы говорим о том, что люди «покидают» этот мир, но никогда не говорим, что они «прибывают» сюда. День рождения должен быть днём прибытия, а то, что мы называем смертью — днём отбытия.

Смерть — это невероятно огромная империя. Никто на самом деле не мёртв; все мёртвые находятся в плену. Тело — это не личность. Тело похоже на машину, которая не может никуда поехать без водителя. Мы убедили себя в существовании смерти, и мы можем убедить себя в том, что она не существует. Слова влияют и на живых, *и на мёртвых*. Один человек сделал смерть существующей, и один человек может её уничтожить («Посему, как одним человеком грех вошёл в мир, и грехом смерть, так и смерть перешла во всех человеков, потому что в нем все согрешили», Римлянам, 5:12)

Такая философия, религия, наука, основанная на отрицании смерти, некоторым может показаться очень странной. Но разве большинство религий не основаны на страхе и отрицании смерти? Эта по крайней мере гуманна: мы должны вернуть мёртвых. Мы должны помочь нашим предкам. Их тела у нас уже есть, не хватает только духа.

Я не имею дел с жизнью — возглашал Сонни: смерть — это проклятие, как сказано в Библии; люди не готовы к моей музыке, но готовы к смерти. Белая раса стоит на фундаменте теорий Павла — Павел же сказал: «Кто спасёт меня от тела этой смерти?»… «Если человек, которого я научил жить, живёт до

смерти.» В Библии ещё сказано и так: «Вся их жизнь от начала до конца есть только смерть.»

Ницше говорил, что Бог мёртв. Ему следовало бы сказать, что бог — это смерть. Ведь это то же самое, что сказать — Бог не существует, а это глупое заявление. Человек не может доказать даже *собственного* существования — он скорее умирает, чем существует, и более быстро, быстрее, чем остальная природа. Если и есть на свете что-то несуществующее, то это человек.

«Я отказался от своей так называемой жизни — я никогда ею не жил», — говорил Сонни.

То, что люди принимают Библию такой, какая она есть, в качестве руководства — есть роковая ошибка. Библия *на самом деле* есть книга инструкций, некий план, руководство для духа, который выше животного существования. Но её нужно расшифровывать, потому что она говорит, чего *не нужно* делать, а не то, что *нужно.* Библия — это не книга добра, это книга шифра. Она создана человеком, это написанная людьми история, которую Бог заставил сбыться. Бог заставил человека взять свои слова обратно.

Немалая часть труда и мышления Сан Ра начинается с толкований и перетолкований библейских текстов — фактически, это опровержение фундаментализма; он жил, чтобы доказать, что Библия написана на языке символов и метафор, в ней нет места буквальному толкованию. Её нужно истолковывать по-другому, и не ограничиваться единственным фонетическим прочтением.

В начале было слово, слово создало плоть; все мы сделаны из слов. И при помощи слов мы творим. Слова как семена: говоря, ты бросаешь семена в воздух, а вселенная бросает их тебе обратно. Ты пожинаешь то, что посеял. Сказать «так» — значит сказать «аминь» по какому-то поводу. Сказать — значит сделать. Проблема в том, что мы не знаем, как говорить с Творцом, чтобы попросить то, чего мы хотим или то, что нам нужно — мы не знаем, как получить эти слова и, следовательно, не получаем того, что хотим. Слова как химические вещества; есть такие, что при соединении не проявляют никакой реакции; другие реагируют друг на друга; при помощи составления, переворачивания, разбиения слов можно получить новые слова; составляя словесные уравнения — например, как со словами "live" и "evil" («жить» и «зло»), можно открыть новые возможности:

Эластичность слов
Фонетическая размерность слов
Многозначность слов —
Это энергия для мысли —

Если это реальность.
Идея, что слова
Могут формироваться в невозможное
Доходит через слова.
Судьба человечества определяется
Словом, которое они сеют или одобряют
Потому что они жнут то, что сеют
Даже если это плод их лжи
(«Слова и Невозможное»)

Распятие — это пример: «Давайте взглянем на план, будем судить дерево по плодам… Мир, который верит во всё, что он изучает, верит до самой могилы. И никто не отрицает этого, никто не может отрицать, потому что это правда — что бы ты ни делал, это кончится могилой. Даже Сын Божий кончил могилой. Так как же можно учить такой ограниченной философии, такой ограниченной позиции?… Кто-то пришёл на эту планету и показал им: «Вот куда вы идёте, вот чем вы закончите; я покажу вам, что с вами будет»… и Он пришёл и показал им. Вот и всё, что было, какая-то пьеса… «И вот я покажу вам, что будет с вами, если вы поверите в Слово Божье, я сыграю роль Сына Божьего и покажу, что такое Бог.»

«И Он пришёл, подошёл к самому кресту и сказал: «Вот чего хочет от вас Бог: следовать за мной.» И с тех пор люди так и умирали. Если Сын Божий умер — т.е. Бог не спас собственного сына, как может кто-то думать, что он спасёт кого-то другого? Его Сыну пришлось поверить в смерть; поверят и все остальные. Он просто пришёл и показал путь… путь, которым *не надо* идти.»

Крест олицетворяет смерть, поклонение богу смерти — в отличие от вечно живого бога. Вся цивилизация была построена на ценностях, говорящих, что смерть — это хорошо. Так что крест — это нечто зловещее, напоминание об обмане и неудаче. Он напоминает Христу и всем мессиям, что если они вернутся, всё будет точно так же. «Он увидел двух братьев: Симона, называемого Петром, и Андрея, брата его, закидывающих сети (nets) в море, ибо они были рыболовы, и говорит им: идите за Мною, и Я сделаю вас ловцами человеков.» (Мф 4:19) "Net" наоборот — это "ten"; римское числительное «десять» изображается как X, или крест. Сеть — это Христос, он используется для ловли людей. "X-mas" (Christmas, рождество) — это месса (mass) по мёртвым… На флаге конфедерации изображён X…

«Он умер за небожественное и неправедное, а не за праведное

— вот почему праведникам так трудно живётся… безгрешные люди не спасаются. Я называю это дикой доктриной!»

Проблемы начались с Вавилонской Башни, где смешались языки. Бог ставит людям ловушки, создавая путаницу фонетическими фокусами, а написание эту путаницу лишь усугубляет. Интеллектуалы и теократы не видели источника этой путаницы, и люди умирают от недостатка слов. «Он перевернул все языки. «Первые будут последними; последние — первыми»; это значит, что "a" нужно ставить вместо "z", "b" вместо "y", понимаете? Перевернул алфавит — тонко, очень тонко. Потом Он сказал: «Прости их, Отче, ибо не ведают, что творят.» Библия говорит: «Мёртвые не знают ничего.» Значит, Он убил их одним предложением: «Не ведают, что творят.» Потому что они мертвы в головах. Вот и всё. И по сей день они не ведают, что творят, потому что они мертвы.»

Но Библия также даёт средство для исправления нашего перевёрнутого задом наперёд положения на этой планете. «Возьмите с собою слова и обратитесь к Господу» (Ос 14:2)[25] — так книга Осии, весьма малоизвестная книга, говорит нам, что мы должны делать. Ключи к языкам — это корни слов, которые нужно поместить на первоначальные места, и тогда перед нами будет полная история… сейчас люди — это всего лишь куски от головоломки… во всем нет никакого смысла, потому что некоторые куски слегка обрезаны, и надо уметь поставить их в нужные места — тогда перед нами будет полная картина.

> *Правильная оценка слов и букв в их фонетическом и ассоциативном смысле может ввести людей в ясный свет чистой космической мудрости.*
>
> *(«Космические тона для психической терапии»)*

Английский язык является в особенности двуличным, хотя это вовсе не обязательно плохо: помимо прочего, это язык ангелов (англов).

Для того, чтобы восстановить языки, нужно уравновесить уравнения, потому что уравнения — это естественное состояние вселенной. В грамматическом смысле уравнение — это уравновешенное высказывание, перекрытое связкой, формой глагола «to be, быть»: am, are, is, was, were. Но он видел и другие возможности. Например, в одном классном задании он написал:

> Говорится, что завтра никогда не наступает. Это

уравнение со словом «никогда». Уравнение нужно читать как *Завтра наступает никогда* или *Никогда наступает завтра.* Здесь «завтра» ассоциируется с «никогда». Всё это о Never Never Land, «Острове Где-то Там»… читайте историю (миф) Питера Пэна. Каждый миф — это математическая притча. Миф — это одна из форм истины, притча — это миф; это параллельные утверждения. Миф по-гречески — mythos, слово, означающее слово, речь, легенду.

ЗАВТРА НИКОГДА НЕ НАСТУПАЕТ
НАСТУПАЕТ ЗАВТРА НИКОГДА
НИКОГДА НАСТУПАЕТ ЗАВТРА
ЗАВТРА НАСТУПАЕТ НИКОГДА
НИКОГДА ЗАВТРА НАСТУПАЕТ
НАСТУПАЕТ НИКОГДА ЗАВТРА
Это уравнение, прикосновение мифа.

Кроме этого, были уравнения слов с одинаковыми нумерологическим значениями (существуют универсальные значения слов, и при помощи подсчёта букв, в разных языках можно увидеть эквиваленты); но «словология» — распознавание слов, эквивалентных в фонетическом смысле (как омонимы и омофоны) и распознавание эвфемистической эквивалентности — важнее нумерологии. Так что игры слов и каламбуры также являются уравнениями, уравнениями звука: можно найти равнозначность в таких построениях, как похоронный «дом» или похоронная «гостиная»; можно уравнивать такие слова, как raise = race = raze = rays (поднимать = раса = разрушать = лучи) или word = were'd = world = would = weird. Мы вовлечены в словесную войну!

«Я постоянно натыкаюсь на всякие удивительные вещи… невероятные вещи в Библии», — говорил Сан Ра. «Например — «кто ищет спасти свою жизнь, потеряет её»[26]. Это всегда меня беспокоило. Многие люди идут и отдают свои жизни, чтобы попытаться получить жизнь. Когда имеешь дело с Библией, ты имеешь дело со сводом законов. А с законом нужна точность. Может быть, там не "lose it" (потеряет её), а "loose it" (освободит её). Видите, очень близко. Или, может быть, "L-U-Z". Потом у меня в мозгу появляется слово… бац! И я понимаю, что это значило. Нужно было писать "L-U-C–I-D" (ясный, светлый). «Кто ищет спасти свою жизнь, просветлится.» Близко. Такая мысль просто бросает вызов мозгу. Поставьте это слово в уравнение и всё сойдётся. "Lucid" значит «прояснять». Я очарован словами, потому что слова — это пути.»

В Германии Сан Ра сказал группе студентов, что *tod* (смерть) в обратном написании будет "dot" — точка, конец, что-то законченное; не успевший человек — опоздал (и его можно назвать поздним мистером X). В классе в Каламазу он проверил студентов на восприятие слов "virgin" и "version" — оказалось, что на слух они путали эти слова. То, что ты слышишь, и то, что говорится — иногда разные вещи.

«Математика уравновешена; она доказывает сама себя. Вот что это значит: если говорить о равновесии, балансе, то когда человек теряет равновесие, он не может даже встать. Так что если бы наша планета потеряла равновесие, она бы перевернулась с ног на голову. Вам нужно иметь равновесие; именно затем у вас есть правая и левая нога — чтобы встать. На самом деле человек не что-то такое в единственном числе — он создан по принципу двойственности, у него две руки, чтобы держать равновесие, и именно так должно быть со всеми доктринами, религиями и философией.

Они должны самоуравновешиваться. Если равновесия нет, вы не должны в это верить, не должны этому следовать, потому что тогда сами потеряете равновесие.

«Разбалансированный также означает «психически больной», т.е. это сводится к равновесию, и это уравнение. Видите — это самодоказательно. Всё, что вам нужно делать — это использовать интуицию и здравый смысл, и вы сами увидите, что нужно — нужно равновесие, баланс. Людям нужны здоровые (sound) истины, имеющие отношение к звуку… Вот почему вы можете слышать звук. Если вы слышите неуравновешенный звук, он вредит не только слуху, но и телу.»

В своём стихотворении «План / Декларация» он обсуждал уравнения и иллюстрировал их применение:

Одна часть уравнения
Это план / декларация другой части
Похожая
Но не дифференциально…

Это ничто
Если это всё
Но есть разные «всё»
Конец — это всё

Но всё — это всё на свете
Однако если всё на свете — это всё / конец
Это отрицает другую сторону конца

Потому что некоторые концы
Имеют много пунктов, ведущих к их сущности
И есть много пунктов
Выводящих из их сущности

В другом стихотворении, "Cosmic Equation", он рассказывает о том, как узнал об уравнениях, и почему они важны:

Потом другое завтра
О котором мне никогда не говорили
Пришло с внезапностью пламенной зари
И заговорило о Космических Уравнениях:
Уравнениях зрительного сходства
Уравнениях звукового сходства
Тонкие Живые Уравнения
Ясные только тем
Чьё желание — быть настроенными
На вибрации Внешних Космических Миров
Тонкие Живые Уравнения внешних царств
Дорогие только тем
Кто пылко желает большей жизни.
Зрительные и звуковые сходства —
Это ключи к космической головоломке

Библия полна уравнений, нуждающихся в истолковании, и весьма часто то, что он читал, казалось ему тревожным. Например, «друг мира — это враг Бога» (Прелюбодеи и прелюбодейцы! не знаете ли, что дружба с миром есть вражда против Бога? — Иак 4:4); он понял это так, что если кто-то помогает Земле, он является врагом Бога и тем самым подвергает себя опасности. Или — «Бог радуется, когда его дети побеждают его в битве.» Что бы это значило? Хотя он был не совсем уверен, тем не менее подумал, что — как в дружеской игре в шахматы — когда ты забираешь пешки своего противника, ты складываешь их в коробку. А когда играют Бог и Сатана, в коробку складывают людей. Необходимо не попасть туда.

Библию можно переписать, чтобы получить правильный план — альтернативную судьбу Земли, альтерацию алтаря. «У них в Библии написано, что на седьмой день Бог отдохнул от трудов. Нужно написать другую книгу, чтобы сказать, что Он проснулся. Они просто говорят, что он уснул. Тогда появляется другая сила и заставляет засыпать людей. Они спят на кладбище, потому что так сказано.»

> Музыка дала средство работы со словами. После Вавилона в языках настала путаница — но не в музыке, и тогда она стала универсальным языком — языком вселенной. Музыка действует подобно языку. Музыкальные ноты обозначают звуки так же, как буквы алфавита символизируют звуки. И тут тоже бывает такая же путаница, как когда разные звуки представляются одной и той же буквой алфавита — например, ре-бемоль и до-диез по сути один и тот же звук, хотя разные музыканты могут интерпретировать эти ноты по-разному. Музыка даёт модель понимания языка: ноты можно читать задом наперёд или вверх ногами; их можно ставить друг за другом или друг на друга. И хотя музыкальная теория говорит, что это не так, все ноты взаимозаменяемы (оставаясь разными и одновременно одинаковыми). К словам можно относиться так же, как к музыке — брать некое предложение и перемещать составляющие его слова. Или буквы в слове. Пермутация. Как и в музыке, где диссонансу можно придать рациональную форму, можно наполнить смыслом явную бессмыслицу. Если музыканты — исследователи звука, они могут слышать реальность того, что играется *и* говорится. Было уже перепробовано всё — политика, религия, философия, но музыке до сих пор не давали шанса. Живая музыка может быть использована для расшифровки даже Библии.

Кроме того, музыка даёт модель правительства. Как он знал из своего музыкального опыта, биг-бэнды представляли собой живые микрокосмы правительства; биг-бэнды были наилучшим представлением общества и гармоничных отношений между людьми. История оркестров показала, что можно сделать, и одновременно — что может пойти не так, как надо. Когда промоутеры сманивали из оркестров солистов и превращали их в «звёзд» маленьких групп, это развивало самонадеянность и уничтожало инициативу, создавая хаос в чёрном сообществе. Понимая музыкальные метафоры буквально, он смог задумать утопию, основанную на моделях музыкальных принципов.

> Я изучал разные философии, разные религии и разных людей, и в процессе учёбы приобрёл убеждение, что в большинстве культур, в каждой стране, каждой религии, каждой философии чего-то не хватает… я обнаружил этот изъян. Эти люди никогда не находятся в гармонии с природой. И когда эти люди имеют власть и

ответственность, и им необходимо действовать, они, конечно, будут действовать слишком энергично, т.е. негармонично, и у них не получится ничего хорошего.

Моя музыка служит примером только что сказанного и рекомендуемых мной решений. В реальной музыке — даже если твой инструмент слегка расстроен, и это происходит довольно долго — если ты настоящий музыкант, и ты вступаешь там, где нужно и играешь с максимальной точностью и дисциплиной, ты никогда не заблудишься и не впадёшь в панику. Ты сможешь опереться на что-нибудь твёрдое, и музыка получится достаточно хорошей. Другими словами, если взять двух парней — один играет немного слишком высоко, а другой немного слишком низко — эти двое могут вполне хорошо сыграться; но если ты играешь один и ты расстроен, это ужасно.

Так что сегодняшние люди совершенно расстроены, но люди… могут звучать превосходно, если у них есть правильный композитор или аранжировщик, который знает, как разумно их использовать, заставить играть вместе и добиться определённого звука.

Его озабоченность точностью и дисциплиной получила чёткую форму на фоне того, что он считал американской приверженностью к свободе и вольности. Свобода оказалась чумой и проклятием, особенно для чёрных людей — фальшивым идолом, за которым люди долго гонялись, но который остался недостижимым и в конечном итоге неестественным. Свобода от чего? Свобода от вечной жизни? От бытия? Библия предупреждает: «Берегитесь однако же, чтобы эта свобода ваша не послужила соблазном для немощных» (1 Кор 8:9). Свобода — это кодовое слово, обозначающее смерть, и единственные по-настоящему свободные люди находятся на кладбище, где они покоятся в мире (кстати, ещё одно жульническое слово). Патрик Генри говорил — дайте мне свободу или смерть — и получил и то, и другое.

Он говорил, что жители Земли достаточно долго были свободными от вселенной; они были зацикленными на Земле изоляционистами. Но есть и другие люди и правительства. Свобода — это обоюдоострый меч. «Посмотрите на людей, которые говорят: «Я свободный белый человек 21 года.» Они свободны? Я говорю, что я не F-R-E-E, а P-H-R-E. Это древнеегипетское имя солнца.» Но необходим баланс: свобода должна уравновешиваться дисциплиной. Свобода должна

уступить дорогу межпланетной дисциплине. Нам нужна дисциплина, дисциплина и ещё раз дисциплина — 24 часа в сутки. На радио должна быть программа «Дисциплина», в которой выступали бы люди, имеющие к ней отношение.

Вольность также не так всеобъемлюща, как считается: даже Колокол Свободы вообще-то имеет трещины, и именно вольность привела людей к употреблению крэка[27].

Ещё одна фальшивая цель — это равенство. В природе нет никакого равенства, никакой демократии, одна иерархия, в которой тебя судят по твоему качеству. Музыка также основана не на равенстве — все аккорды и ноты разные. Для Бога равенство ничего не значит: все, кого он послал сюда, уникальны. Нужно восстать против вольности, свободы и равенства.

С течением лет взгляды Сан Ра на расовые вопросы и роль чёрных людей поразительно изменились. За несколько лет до того, как начать преподавание в Беркли, он мог сказать: «Когда я говорю о Чёрных, я говорю о чём-то гораздо большем, чем другие. Я говорю о древних чёрных людях и древних чёрных Мудрецах — они есть настоящее правительство природы, которому клялись наши предки.»

Первоначально у чёрных был прямой контакт с Богом, а остальные расы должны были прибегать к их помощи, чтобы обратиться к Нему. Однако чёрные сделали что-то не то, потеряли этот контакт, духовно упали, и у них осталась практически только музыка — дар Творца. А когда её купил белый человек, у чёрных вообще не осталось ничего своего. Посмотрите на биг-бэнды: самые лучшие оркестры были у чёрных, но белые соблазнили аранжировщиков создавать свои оркестры и начали подписывать контракты с небольшими «звёздными» составами, тем самым разрушив чёрные модели дисциплины, точности, благородства и красоты. (Тут дело, конечно, не в предубеждении: белые таким же образом разрушали и свои оркестры.) Теперь чёрные пытаются воссоздать свои связи с Творцом при помощи церковных служб и экстатических ритуалов. У белых никогда не было подобного контакта; они незрелые новички в духовных делах. Так что интеграция — не такая уж хорошая идея.

Земная жизнь Сан Ра проходила в период, на протяжении которого (как ему казалось) десегрегация ослабляла чёрное сообщество и делала саму идею сообщества маловероятной: В Библии говорится: «И потому выйдите из среды их и отделитесь, говорит Господь, и не прикасайтесь к нечистому; и Я приниму вас.» (2 Кор 6:17). Даже Рим был побеждён смешанными браками и интеграцией. Не то чтобы он винил в рабстве только белых — тут были замешаны и африканцы, и арабы; да и в любом случае он не

верил, что одна раса может спастись за счёт другой. Вся планета нуждается в помощи.

В ранние годы он практически исключительно обращался к проблемам чёрных людей: «Я озабочен чёрными, потому что, как мне кажется, чёрные люди живут в разладе со своим естественным «я». Так что я должен начинать с них, потому что если их не привести в соответствие с уравнением, из мира ничего хорошего не выйдет… У остальных наций были какие-то дисциплина, порядок, правительства. А у них не было… Я… должен разработать некую дисциплинарную программу для чёрных людей.»

Чёрные, прежде всего, страдают от того, что на них наложено заклинание идеи смерти. В *Пожаре в следующий раз* Джеймс Болдуин писал:

> Жизнь трагична уже потому, что земля вращается и солнце неумолимо встаёт и садится, и однажды для каждого из нас солнце сядет в последний раз. Наверное, весь корень наших неприятностей, человеческих неприятностей, состоит в том, что мы готовы поступиться всей красотой наших жизней, закабалить себя тотемами, табу, крестами, кровавыми жертвоприношениями, колокольнями, мечетями, расами, армиями, флагами, нациями — чтобы только отмахнуться от факта смерти, единственного известного нам факта.

Сан Ра понял его так, что единственная истина, известная чёрным — это смерть; а поскольку белые не могут думать о смерти, они ненавидят чёрных за это.

Когда в 60-е стал развиваться чёрный национализм, Сан Ра часто провозглашался одним из его эстетических теоретиков. Но он никогда не поддерживал всех (и даже не большинство) главных проповедников традиционного крыла этой доктрины. Он соглашался, что чёрные люди должны иметь свою культуру, в своё время поддерживал культурные центры для чёрных, позже пропагандировал эмиграцию в космос (таким образом решая «земельный вопрос» националистов — Барака называл это «космическим вопросом» — на межгалактическом уровне). Однако он всё же начинал с предположения, что чёрные — уже не африканцы, и у них очень мало общего с африканцами. А поскольку американские чёрные происходили от разных африканских этнических групп, было трудно вообразить, что они будут объединяться на основе общего наследия. В любом случае, в Америке чёрные были изолированы, не имели собственного

языка и собственного правительства.

Он мало сочувствовал популярным решениям проблемы, предлагавшимся в 60-е. Он злобно издевался над ними: чёрная гордость? Исчезла ещё до грехопадения. Чёрная сила? Он говорил, что предпочитает чёрную слабость, чёрную космослабость. Сила поглощается, а выпущенная на волю слабость могла бы разрушить всю Землю. Для него вопрос стоял так: достаточно ли у белых людей воображения и искренности, чтобы захотеть лучшего мира? Если это так, то они могли бы сделать то, что не удалось чёрному человеку. Когда-то чёрный человек имел такой шанс — он был на самом верху мировой цивилизации и сделал неправильный выбор. Белая раса находится в таком положении сейчас. У белых есть выбор: или они движутся вперёд к великим вещам, чему-то такому, чего никогда не было на нашей планете, или идут по пути прежних великих цивилизаций — то есть к смерти. Но Америка не должна этого делать — несмотря на все мрачные предсказания, несмотря на саму Библию, несмотря ни на что. Всегда есть лучший путь. Сейчас обстановка такова, что мир нуждается в Америке; она должна сделать что-то ещё, что-то, чего никогда не делалось, что-то невозможное. Америка достигла того, что стала богатейшей страной мира — а когда ты добиваешься чего-то одного, путь открыт и для чего-то другого.

Он говорил, что белые люди сделали себя чем-то вроде богов — имея власть, они научили чёрных поклоняться им. Потом белые люди решили выдвинуть на вершину худших из чёрных; а теперь они говорят, что чёрные хуже их! Мне не интересно чёрное господство, мне интересно духовное превосходство.

«Я не мог бы дать чёрным людям истину, потому что они любят ложь. Они живут ложью. Они говорят: «Люби ближнего как самого себя», но я что-то не вижу, чтобы они это делали. Я не считаю негров своими братьями… я демон. Они это уважают. Я собираюсь выбить из них эту поверхностность… Одно время мне казалось, что во всём виноваты белые люди, но потом я обнаружил, что они всего лишь марионетки и пешки в руках некой высшей силы, которая их использует. Силы, дающей им деньги, дающей им всё, чтобы им казалось: «О, я выше всех.» Она одурачила их — одурачила *и* их — и одновременно облапошила и чёрных людей. Некая сила смеётся над теми и другими — сидит себе в отдельной ложе и думает: «Интересно, когда же они проснутся.»

Он начал отдаляться от всех расовых вопросов, а для объяснения своей точки зрения ограничивался вербальной шоковой тактикой. В Англии он говорил, что он не «афроамериканец, а англоамериканец… я не знаю ни одного

африканского языка.» Позже, когда Фрэнсис Дэвис спросил его, кем должны считаться чёрные люди, он ответил: «Я говорю «тёмные» — слово «тёмный» мне нравится больше, чем «чёрный». Чёрные люди были черномазой темнотой. «Вот Зачем Родились Черномазые». «Без Песни». Я считаю это своей песней. Бог не дал чёрным ничего, кроме музыки. Раньше меня интересовало спасение чёрных людей. Сейчас, насколько я понимаю, они — бросовый материал.»

В 1988 г. на одном вечере джазового фестиваля Knitting Factory он удивил даже Аркестр, объявив, что хочет начать с разговора о ниггерах. Он открыл свою лекцию с эстрады, заявив, что выводит слово «ниггер» (особенно в южном произношении) из иврита — на иврите *гер* значит «незнакомец» или «чужой». Потом он предположил, что Америка — это нация ниггеров: у нас есть английские ниггеры, еврейские ниггеры, ирландские ниггеры, китайские ниггеры — целая нация ниггеров; одни индейцы — не ниггеры. Может быть, это было странное развитие взгляда Д.Х. Лоуренса на Америку, как на нацию беглых рабов? Или представления Джин Тумер об американцах как о новой расе — «Синих Людях»? Возможно, но его понятие о расе, расах и его месте среди них шло дальше:

«Из-за сегрегации у меня есть лишь смутные знания о белом мире, и даже эти знания поверхностны. Поскольку я больше знаю о чёрных, чем о белых, и знаю свои потребности и свой натуральный вид, я знаю, что моя интуиция должна подсказывать мне то, что естественно для меня — это повсеместный закон природы. Есть разные порядки бытия, потому что каждый порядок имеет свой путь и вес бытия — так же, как у каждого цвета своя колебательная частота. Я измеряю расы по величине колебательной частоты — по лучам… В общей схеме даже у меньшего из братьев есть свой удачный день, и когда ты осознаешь смысл этого дня, ты почувствуешь присутствие переодетого ангела.»

Он говорил, что он не человек, не смертный, но один из расы ангелов, расы ангелов тёмного духа (конечно, архангел), т.е. иного порядка бытия. Ангелы — это сплошной дух, поэтому они не делают ошибок. Он рекомендовал студентам Беркли книгу Джеффри Ходсона *Братство Ангелов и Людей,* в которой ангелы наделяются свойствами власти, исцеления, строительства, природы, красоты, искусства и музыки. Ангелы музыки — это инструмент Бога: они сияют цветом своей песни, и каждый свет и звук есть отголосок Божьего голоса и глаз. Все люди — их инструменты. (Слово «ангелы» он выводил из греческого "angelos", т.е. «посланник» — таким образом, сам он был посланником

джаза.)

Ангелам удалось проникнуть в страну через рабство, — говорил Сан Ра, — потому что чёрные проходят не по Департаменту Юстиции, а по Департаменту Торговли (демоны тоже попали в нёе, потому что рабу не требуется паспорт). Так что сейчас среди людей есть и ангелы. «Они приходят к нам и ведут себя как бедняки, они приходят и ведут себя как рабы, но у них — власть, а люди об этом и не догадываются… многие люди говорили: «О, да, они — ничто, они звери», и они вводили их к нам, и таким образом позволили приходить кому угодно. Они позволяли приходить императорам, королям и дворянам… теперь они все здесь, и уже нельзя сказать, что — где.»

В заметках на обложке сатурновской пластинки *Discipline 27-II* он писал:

> Солнечные лучи появляются в тёмных масках
> Освещая
> Странную истину Вечного мифа
> Это Звук, это
> Звуковая Истина… Музыкальный Звук
> И всегда есть музыка
> Музыка всегда есть
> Что бы это ни было
> Всегда, какова бы ни была музыка
> Звук чист
> Звуковая симметрия
> Равностные значения: вибрационные
> Специализации: ритмы,
> Гармонии, настроения ума, Схемы
> Говорящие безмолвия
> Мосты связных моментов соединяют
> Противоположности
> Есть чёрный звук
> Шифр
> Чувствительность проектора
> Силовое решение
> Перпендикулярные спирали
> Галактики, планеты, Земля
> Человек и его мир
> И другой человеческий мир
> Понимание реагирует
> На мир ангелов

Ангелы и демоны: демоническая сторона ужасна, но, как

было известно древним, не всегда плоха; кроме того, на Земле всё плохо, так что если быть хорошим значило иметь связи с Землёй, он предпочитал быть плохим. Он воспринимал название книги Перл Бак *Хорошая земля* как иронию:

> Я управляюсь не так, как человек: мера человека — это чем он управляет; солнце никогда не заходит над Британской Империей — ужасное измерение. Если ты можешь управлять собой, никто другой не сможет тобой управлять; или измерять тебя.

Ответ, в частности, состоит в создании мифов будущего, т.к. некоторые истины слишком трудны и грозны, чтобы их можно было выразить открыто; истина неподатлива, а миф поддаётся формовке. В будущем, о котором говорят люди, нет ничего хорошего; нам нужно сделать невозможное. Призывая на помощь собственные сны, он говорил: «Эти силы говорили мне, что это можно сделать — можно разработать запасное будущее, вице-будущее (хотя не плохое), альтернативную судьбу — это будет подстановка в уравнение, потому что будущее — это тоже уравнение. Я бы сказал, что синоним мифа — это счастье, ведь именно поэтому люди идут на всякие представления, в кино, и сидят там под властью этих мифов, пытаясь добыть себе немного счастья. И если актёры могут заниматься мифами, то почему не могут музыканты? Их можно назвать актёрами в области звука…»

Астро-Чёрная мифология: вот что ему было нужно разработать — ведь чёрные люди в этом обществе нереальны. Они существуют здесь как мифы, но чужие мифы. «Я вообще-то предпочитаю демократии мифократию. До истории. Всё, что до истории — это миф… Именно там находятся чёрные люди. Реальность равнозначна смерти, потому что у всего реального есть начало и конец. Миф говорит о невозможном, о бессмертии. А поскольку всё возможное уже было испробовано, нам нужно попробовать невозможное.»

Особенный гнев вызывали у него некоторые уважаемые библейские термины — такие, как «праведники», «добро», «зло» и «истина». Он издевательски расчленял их при помощи экстравагантной игры слов: «праведные борются за правильное; за неправильное никто не борется. Значит, правильное — это хорошо. В моём случае [в моём образе мыслей] ты теряешь свободу умереть (если я прав). Я видел многих праведных людей, ничего не добившихся, но я ни праведен, ни неправеден, потому что у меня нет стандартов на «праведность». Наверное, я — это чистое зло, я не знаю… поскольку я не могу быть до конца хорошим, у меня нет другой альтернативы, кроме как сказать, что

я до конца зол — но я ничего не делаю, чтобы навредить людям или помочь им. Правда, это делает меня вдвойне злым… я поступаю неправильно, делая людям добро, но для меня слово «зло» вполне приятно, потому что я постоянно сравниваю с теми, кто говорит о своей «доброте»… Они называют себя праведными и никогда не делают ничего правильного; я же могу сказать, что я злой и при этом никогда не делаю ничего плохого. Можно и так, и так. Но моим способом можно победить.»

Иногда это казалось чисто практическим отличием: праведные не делают ошибок, говорил он, и значит, не могут учиться на своих ошибках; праведные не поддерживают прекрасное и искусство; и если бы праведным суждено было спастись, ему казалось, что это было бы несправедливо — бессмертие должно быть для всех, в том числе для неправедных и уже мёртвых. Иногда он находил в Библии доказательства противного: «Не будь слишком строг, и не выставляй себя слишком мудрым; зачем тебе губить себя?» (Еккл 7:16)

Таким же образом он подвергал особому рассмотрению понятия «добра» и «зла»: «Мой разум отказывается верить в то, что сейчас вообще есть плохие люди — несмотря на то, что многие пытались сделать мне всякое разное, и говорили обо мне разные гадости. Но у меня нет никакой враждебности по отношению к человечеству. Я сочувствую людям. Они хорошо потрудились, чтобы столь далеко зайти в своём невежестве.

«…Смерть берёт всех, так что это суждено и всему выдающемуся. Но было бы очень неправильно просто спасти всех хороших и не дать шанса плохим. Плохие люди иногда бывают весьма интересны. У них хорошее воображение.»

Когда мэр Филадельфии Уилсон Гуд санкционировал применение зажигательных бомб во время налёта на штаб-квартиру движения MOVE в 80-е годы (в результате произошёл пожар, уничтоживший много домов и повлёкший человеческие жертвы), Сан Ра просто сказал: «Дело не в том, насколько ты хорош. Мэр Гуд поступил плохо.

««Истина» тоже может быть плохой — например, когда человек говорит: «Я убью тебя» и убивает. В бое быков момент истины — это момент смерти быка. Бык — это заявление об истине, прибитое к дереву. Иисуса прибили к дереву. Библия сделана из деревьев и имеет листы. Это дерево познания. «Узнаете дерево по его плодам.» И Библия — это источник неприятностей для тех, кто её не понимает.

«Те, кто живёт реальностью — рабы истины. Это что-то вроде наркотика, дурмана. Когда полиция узнаёт о тебе истину, они говорят, что имеют на тебя «данные» (dope); они говорят о

наркотике, который заставит тебя говорить правду, «сыворотке правды». Значит, наркотик освободит тебя. Истина может быть плохой.»

На самом деле тот, кто говорит настоящую правду, тот и страдает… Люди введены в заблуждение, — говорил он, — они находятся в глубоком невежестве, чем больше они узнают, тем хуже становится планета; они убивают многих, которые считают, что земля круглая, сжигают какого-нибудь бедняка за то, что он говорил правду, и избавляются от многих людей, говорящих настоящую правду, которая может помочь планете. И сейчас такие люди им очень нужны — но они уже убиты. И они хотят следовать тому, что казалось им правдой. И мир находится в своём теперешнем состоянии потому, что тех, кто говорил правду, убили. Настало время попробовать миф.

Всё это может показаться странным, но не зря говорят, что правда неправдоподобнее вымысла.

«Говорят, что история повторяется; но история — это всего лишь его-стория (his-story). Вы ещё не слышали моей. Моя история отличается от его истории. Моя история не является частью истории, потому что история повторяется. Но моя история бесконечна, она никогда не повторяется. Да и зачем ей повторяться? Закат никогда не повторяется. Восход тоже. Природа никогда не повторяется. Моя история ближе к мистерии. Для человека моя история лучше истории. Мистерия лучше истории. Что скажете?»

Так и шли его лекции. Любое слово могло подвергнуться исследованию и обыгрыванию. Например, в слове JerUSAlem обнаруживались USA; в слове «либерал» могла найтись этимологическая связь с «мужланом»; он мог назвать себя не «оккультистом», а представителем «девятого культа». Классное обсуждение могло сосредоточиться на важности музыки для порядка и морали. А в типичном учебном пособии, например, в «Другой стороне музыки», несколько этих идей появлялись вместе:

> Есть музыка, основанная на специализированном истолковании. Есть музыка, основанная на точной синхронизации. Всякий свет — это вибрационное зрелище/звук: это ритм в гармонии с лучами/отблесками/интенсификацией и различимостью проекции. Музыка — это свет и тьма… прецедент жизнеспособности… выдающаяся стимуляция.
>
> В ЛЮБОМ МЕСТЕ ЕСТЬ МУЗЫКА. ХАОС — ЭТО МУЗЫКА, И ГАРМОНИЧНЫЙ МИР — ЭТО МУЗЫКА.

Тишина — это музыка. Есть разные виды тишины, и каждая тишина — это совершенно особый мир. В более мелком но не менее важном смысле тишина — это неотъемлемая часть любой музыки: в дробном смысле, если судить метрически.

Нельзя забывать о перестановке. В результате перестановки всегда происходит изменение цвета. Смотрите на громадность музыки — она не меньше большего «всего» и большего «никогда»… нельзя забывать и о музыке в её мета-фазах. Вы думаете об одной метафизике? Не надо. В будущем и даже в настоящем вам придётся состязаться с МЕТАПСИХИКОЙ и МЕТАДУХОМ (и уметь их распознавать); вы столкнётесь и с таинственным МЕТАТЕЗИСОМ.

Чернота — это космос: ВНЕШНЯЯ ТЬМА, пустынная дорога к небесам. Каждая планета-космодром — это небо/гавань. Планета Земля — это erth (преобразование thre/three), планета № 3 от Солнца. С этой точки зрения, это третье небо. Музыка внешней тьмы — это музыка пустоты. Отверстие (opening) — это пустота; но открытие (opening) — это синоним начала. Это знаковое истолкование.

…Есть музыка, основанная на специализированном истолковании Есть музыка, основанная на точной синхронизации.

Иногда музыка становится чем-то большим, чем просто музыка, и этот уровень мысли относится к плоскости невероятного.

ПОЭЗИЯ

Хотя музыканты и журналисты редко спрашивали Сонни о его поэзии, в этот период это была одна из главных областей его деятельности и часто становилась дополнением к лекциям. Он начал писать стихи в девять лет. И когда это случилось, он (по его словам журналисту Джеймсу Спейди) «не испытал влияния поэзии Пола Лоренса Данбара. Он был сентименталист. Я — учёный… Я стою на позиции учёного, прибывшего из другого измерения.» «Все мои стихи — научные уравнения. Я работаю за пределами традиционного здравого смысла. Я хочу исследовать высшие измерения бытия. Учитывая, что жизнь и смерть не являются фундаментальными основами вселенной, мы должны продвинуться за пределы жизни и смерти. Я знаю больше о других областях, чем о нашей планете.»

Он придавал большую важность помещению своих стихов на обложки пластинок, концертные программы и коммерческие брошюры: «… в каком-то смысле это не совсем поэзия. Иногда строфы рифмуются, иногда нет.» Однажды он даже сказал, что поэзия — это самая важная часть его деятельности, а музыка — всего лишь предлог, необходимый для того, чтобы дать ей осуществиться и завладеть вниманием людей. Во времена споров о том, может ли звук служить художественным материалом, а тело — музыкальным инструментом, он читал книгу южного поэта Сидни Ланье *Наука английского стиха.* Поэзия давала ему возможность создавать композиции при помощи языка — точно так же, как он делал в музыке:

> Что я хочу сделать — это ассоциировать слова так, чтобы получился некий факт. Если смешать два химических вещества, произойдёт реакция. Таким же образом, если сложить определённые слова, получится некая реакция, имеющая определённую ценность для людей не нашей планете. Вот поэтому я и продолжаю складывать слова. Эйнштейн говорил, что ищет уравнение вечной жизни. Однако у нас получилась атомная бомба, и этот его проект так никогда и не материализовался. Но я уверен, что он был прав. Складывать слова, или — если есть возможность — рисовать образ, необходимый для высвобождения нужных нам вибраций — вот что могло бы изменить судьбу всей планеты.

По содержанию его стихи были весьма неоплатоничны — фоном идёт музыка сфер, поэзия выступает как музыка, как божественный порядок; он играет с числовым символизмом, сосредотачивается на творческой способности и воплощении. Это не «джазовая поэзия», торжественно поднимающая над поэтическим пейзажем ритм, как какой-то флаг; это и не просторечная поэзия, доминировавшая в 60-е и 70-е в сочинениях чёрных и открытая лишь для криков гнева или прославлений гетто и гетто-воинов. Как он сказал, он не был сентименталистом. «Сан Ра занял высокую позицию», — говорил Амири Барака. «Он говорил с кафедры как какой-то министр или пророк. Он всегда проповедовал; и хотя его проповеди были не от мира сего, они предназначались для тех, кому нужна была духовная помощь.» Одна точка отсчёта — это возвышенный стиль проповедника, другая — манера блюзового певца, потому что в его стихах всегда присутствует взгляд от первого лица, глубокая идентификация с субъектом — пусть даже ему требуется (в высоких моральных целях) играть роль «плохого человека».

В стремлении удовлетворить высокий спрос на чёрную литературу, создавшийся в конце 60-х, издательство Doubleday выразило интерес к публикации работ Сан Ра. Сонни вместе с несколькими помощниками принялись готовить к изданию рукопись — сам он печатал на своей машинке с «рукописными» шрифтами, остальные помогали ему. Однако книга так и не вышла в свет — одни говорили, что из-за неодобрения со стороны Олтона Абрахама, другие утверждали, что издательству показалось, что это скорее философия, чем поэзия. Несмотря на это Сан Ра продолжил работу самостоятельно, и в 1972 г. они с Олтоном Абрахамом на своей чикагской фирме Ihnfinity, Inc./ Saturn Research издали *Неизмеримое уравнение* и *Расширение без конца: Неизмеримое уравнение, том II* — правда, расходились книги очень плохо.

На рождество 1976 г. Сан Ра под музыкальный аккомпанемент прочитал подборку своих стихов в программе «Синее Бытие» на радиостанции WXPN университета Пенсильвании. По подборке и расположению стихов видно, что именно Сан Ра считал самым важным с своём творчестве. Там присутствуют: такие ключевые слова, как «космос», «истина», «зло», «миф» и «невозможное»; внимание к фонетической эквивалентности; универсальность музыки и её метафизического статуса; аллюзии на чёрные братские ордена и тайные общества; выдержки из Библии с толкованиями; даже несколько автобиографических взглядов. Стихи читались тихо и маловыразительно; музыка расставляла между словами знаки

пунктуации, а сильные эхо и задержка в студии иногда сводили слова к чистому звуку, лишённому смысла:

УРОВНИ ПРИРОДЫ
Если бы им удалось подняться над своей мудростью
Они бы смогли увидеть природу такой, какая она есть
И они бы поняли
Что есть другие уровни природы
Высшие по сравнению с тем уровнем, который они знают.
Все вокруг них Видят другое измерение
Другой мудрости-невежества-мифа.

КОСМИЧЕСКИЙ ВОПРОСНИК
Зачем богу посещать Землю
Только для того, чтобы стать рабом человека
Зачем человеку быть рабом человека
Только для того, чтобы быть человеческим рабом
Или человеку — Бога
Или Богу — человека?
Только для того, чтобы находиться в состоянии
Неестественном для его природного «я»
Или альтернативного «я»

ЭВОЛЮЦИЯ КОСМОСА
Когда люди — братья
Они братья потому, что
Знают, что они братья.
Они идут по мосту посвящённых —
Степени бесцельности
Друзья бесцельного
Содружество на интуиции
Искреннее понимание
ангельских уровней бытия, на этих уровнях.
Вот почему я говорил, что они
Мне не братья, если они не Братья.

КОГДА ВСТРЕЧАЕШЬ ЧЕЛОВЕКА
Когда встречаешь человека
То встречаешь словесную схему
Набросок идеи
Задуманное бытие
Сам замысел рождения которого вызван свыше.

ИСТИНА — ДОБРО/ЗЛО
Истина плоха
Или истина хороша
Всё зависит от того, где ты
Как ты и кто ты.
Слово «истина» должно быть тщательно изучено
И правила того, что называется истиной
Должны быть сведены к уравнениям, сбалансированы
И поняты.
Иначе её нужно бросить
И поставить на её место другую истину.
Это идея высшего века Внешних миров эфирности
Это слово Космического Космо-Завтра.

ЗВУКОВОЙ ОБРАЗ
Вот что говорит музыка, вот как нужно говорить музыку…
Музыка — это путешествие, путешествие бесконечно
Это звук, смысл языка бесконечного общения.
Бесконечный звук универсален, потому что это именно то, что есть музыка
Это то, что есть музыка, универсальный язык
Звук моста общения
Нет другого способа говорить со всеми на языке, который каждый может
Почувствовать и понять, кроме как через музыку.
Как можно говорить с другими мирами, если не при помощи музыки
Музыка даёт им знать, где ты и что ты такое.
Если ты чист, музыка чиста.
Музыка — это полигон, это твой выбор для донесения смысла,
Когда всё остальное не помогает.
Чистая музыка — это то, чему ты должен посмотреть в лицо.
Если ты ограничиваешь, если ты отвергаешь, если ты не задумываешься,
Если ты эгоистично привязан к земле,
Чистая музыка — твоё возмездие.
Нельзя притворяться: ты принимаешь или отвергаешь.
Середины нет.
Зеркало чистого звука — это негативное поле/чувство, фотографирующее
Образ разума, впечатление от души и психического «я»,

даже
Потенциальные непосредственные альтернативные судьбы.
Музыка — это образ, образ — это музыка, музыка — это образ
Звуковой образ. Живой образ звука….
Образный Звук путешествия по Космо-Миру.
Волны звука — как волны воды в океане
Есть прилив и есть время звука
Эта музыка — как путешествие
Бесконечное путешествие
Незапланированные курсы внезапно становятся необходимыми
Чтобы синхронизировать код импульс-координата
Со светом окружающей среды или образом уравнения равновесия тьмы
Или звуком импровизационного альтернативного контрапункта.
Музыка — это не только музыка.
Она прикасается к другим измерениям, даёт их представления
Представления вечностей часовых поясов и спиральных параллелей космо-бесконечности
Параллели — это чувства/поля притч, это инструменты
Ибо инструменты — это не только инструменты
Люди — это инструменты.
Таков путь музыки, вот что такое музыка
Это зеркало на стене, над надписью.
Оно невидимо для всех
Это зеркало ты должен услышать
Вибрация… ритм… гармонический звук скрыт в каждой мелодии.
Оно — никогда не то, чем кажется
Ты можешь лишь услышать то, что видит зеркало. Ни больше, ни меньше
Звуковое зеркало — это образ звука, который ты видишь в себе.
Если ты не здоров (sound)
Тогда ты не чист
Быть чистым — это истинная искренность
И чистый знает, что звук чист и правдив.
Это всё, что музыка говорит о тебе
Это не то, что ты говоришь о музыке.
ЭТО ВСЁ, ЧТО МУЗЫКА ГОВОРИТ О ТЕБЕ

Музыка — это живое зеркало вселенной.
Опорные Плоскости
Тогда, когда было произнесено слово
ОНО БЫЛО УРАВНОВЕШЕНО НА ОПОРНЫХ ПЛОСКОСТЯХ ЗВУКА,
Когда оно было написано, оно отражало одну плоскость зрения
И тройное значение с его собственными мульти-делениями
Было уже не очевидно,
Потому что смысл слова, уравновешенного
На ОПОРНЫХ ПЛОСКОСТЯХ
Не может быть написан так откровенно, как
Может быть продуман и прочувствован
Потому что идея ОПОРНЫХ ПЛОСКОСТЕЙ —
Это как прикосновение вибрирующей магии
А магия — это игнорирование мудрости
Невыразимой понимающей Интуиции.
Такова идея ОПОРНЫХ ПЛОСКОСТЕЙ
Высшего невозможного
И
Неизмеримого Уравнения Реальности
КОСМО-ПУСТОТЫ
на
внешней границе некончающегося
На
ОДИНСТВЕ
ONNESS "O N."

ПОТЕНЦИАЛ
За пределами другой мысли и других миров
Находятся вещи, которые кажутся несуществующими
И тем не менее они есть.
Насколько невозможно невозможное
Всё же невозможное — это мысль
А каждая мысль реальна
Идея, вспышка огня интуиции
Семя огня, который может оживить
Реальность самого себя.
За пределами другой мысли и других миров —
Потенциалы…
На которые не имеют влияния
Скрытые обстоятельства
И претенциозные шансы.

НЕРАЗУМНЫЙ ВРАГ
Было кое-что, чего я никогда не пытался сделать
По большей части это были вещи, которые я хотел сделать…
Были противостоящие силы Зачем им противостоять мне?
Зачем? Зачем?
То и дело я думал —
Нет такого врага, которого я себе вообразил.
Но с другой стороны, он находится по ту сторону мысли… по ту сторону мысли…
Мне кажется,
Эти противостоящие силы, чья сила в их слабости,
Та сила, которую они даруют своим слугам/подданым
Они существуют, они действительно существуют.
Я чувствую и всегда чувствовал
Что это так, это всегда было так
С начала того уровня существования, на котором явился я, я знал
Что они есть и были здесь!
Я никогда не противился им,
Им казалось, что это не так
Но это были лишь притворные желания, которые я передавал им
Это было моё оружие, мой щит непротивления.
Я не хочу того, что они думали
Ни сейчас, ни тем более тогда
Непротивление стало моим сопротивлением
Моё сопротивление — непротивление.
Бросят ли мне вызов?
Я противлюсь вызову
Неразумный враг!
Я уже одержал победу
Как? Вы никогда этого не узнаете.
Я забыл то, как мне это удалось
Я только знаю я знаю только
Я только знаю…
Это никогда не была ваша игра,
Это всегда моя
Я противлюсь вызову
Неразумный Враг
Я всегда одерживаю победу
Вы не знали тайного кода

Если я побеждаю, я побеждаю, а если я проигрываю, я тоже побеждаю!
Вы не знали
Вы не знали!

БЕСКОНЕЧНАЯ ВСЕЛЕННАЯ
Эта вселенная бесконечна
И всё в ней бесконечно
Как она могла бы быть бесконечной, если бы всё то, что составляет
её часть,
не было бесконечным?
Каждое начало — это конец
Посмотри назад и увидишь, оно в прошлом
Каждое начало — это конец какой-то бесконечности
Но прошлое — это самостоятельная вечность
Это не часть бесконечной Вселенной
Потому что у прошлого есть конец, это царство оконченного…
Посмотри назад на прошлое
И увидишь, что там есть все начала
Если ты видишь конец, в чём твоя цель/желание?
Будь осторожен!
Не делай конца, которого ищешь,
Концом.
Есть разные виды концов
Как книгодержатели
И книгодержатели таковы
Но Книга кончается концом.
Что говорит закон заказов? (bookings)
Что это ответ пути…
Когда они заказаны, они входят в книгу.
Что говорит Хорошая КНИГА?
У планеты Земля есть место
В этой КНИГЕ
Этот ПУТЕВОДИТЕЛЬ ведёт мир
«Я буду их проводником», — говорит он…
Откуда же происходит Земля?
И куда идёт человек?
«Я буду их проводником даже в…»
Давайте скажем, что там сказано *конец.*
Потому что что такое слова, как не просто слова для употребления
Давайте возьмём слова и вернём

В Плохом Путеводителе к Добру это тоже сказано.
Простое дело, и просто истинное
ВЗЯТЬ СЛОВА И ВОЗВРАТИТЬ
У тебя не осталось никакого другого пути.
«ВЗЯТЬ СЛОВА И ВОЗВРАТИТЬ»
из
«ВОЗДУШНОГО ДУХОВНОГО ЧЕЛОВЕКА»

Всё творческое искусство — это музыка. Искусство… хореография… скульптура… портреты… картины, фотография, живопись, архитектура, природные формы: деревья, цветы, трава. Всё колебательное относится к разным степеням музыки. Везде — бесконечная музыка… бесконечность — это язык привлекательного впечатления.

Ритм, мелодия и гармония: мелодия относится к ритму, также и ритм относится к мелодии: с другой стороны, гармония, когда она движется вместе с темой/мелодией композиции — это зачастую скрытая мелодия. Разнообразие — это ключ к движению композиции.

Потенциальные возможности музыки в отношении к людям до сих пор практически нетронуты — как и в таких сферах, как умственная, духовная, физическая и психическая… Музыканты, имевшие для нашей планеты большую ценность, часто обманывались в своих ожиданиях относительно того, чего хочет от них природа; в результате очень часто бывало так, что некий дешёвый заменитель (более агрессивная, но менее талантливая личность) занимал место природного музыканта-художника и тем самым обходил мастеров.

Прелесть музыки состоит в том, что она может перейти за границу реальности и дотянуться до мифа… совершенно неизвестные впечатления могут передаваться непосредственным образом. Искренний универсальный разум способен сделать универсальным весь мир, просто сделав это. Но эта идея относится к мифу, и именно о мифе я говорю. Потенциал мифа невыразим, потому что миф принадлежит области невозможного.

Мифу требуется другой тип музыки. Всё потому, что другому веку необходим другой тип музыки, который до этого не имел отношения к известной реальности. Тогда у музыки будет совсем другое место под солнцем.

> Земля не может двигаться без музыки. Земля движется в определённом ритме, на определённой ноте, имеет определённый звук. Когда музыка остановится, остановится и земля — и всё, что находится на ней, умрёт.

Работа в Беркли была для Сонни и группы удобной схемой — у них было бесплатное жильё, Калифорнийский университет одолжил им микроавтобус, тут же появились и готовые выступления, платные и бесплатные: они работали в местных клубах типа Native Son, а также сыграли хаотичный концерт в Хо-Ши-Мин-Парке в Беркли с участием ста саскофонистов. Сан Ра стал хорошо известной местной фигурой; его можно было увидеть практически везде — в книжных магазинах, в роли руководителя мастер-класса в Государственном Колледже Сан-Франциско, или в супермаркете с тележкой, наполненной только капустой и туалетной бумагой.

Однако через какое-то время всё начало меняться к худшему: идеологический раскол в партии Пантер привёл к тому, что Аркестр был выселен из их дома («нас выгнал Элридж Кливер или кто-то ещё»); Сан Ра говорил, что за два месяца преподавания в Беркли ему ничего не заплатили. По его словам, это было вызвано неоднозначным содержанием его лекций (отмечая смещение Хайле Селасси и обвиняя Эфиопию в работорговле, он говорил, что Чёрный Дом пал — а предчувствуя Уотергейт, предсказал, что Белый Дом и Никсон падут следующими — «вы знаете, "nix" значит «нет», а "on" наоборот — тоже «нет»»); или уверенностью руководства Беркли в том, что в этом семестре он был в Египте. В то время губернатор Калифорнии Рональд Рейган пытался упрочить свою позицию кандидата в президенты, обвиняя колледжи и университеты штата в том, что «известная коммунистка» Анджела Дэвис учится в университете на деньги штата Калифорния. Если бы только Рейган знал, что в Беркли работает преподавателем Сан Ра — кто знает, как могла бы измениться американская история.

Не имея жилья и лишившись работы в Беркли, Сан Ра повёз Аркестр обратно на Восток. Но ещё когда они жили в Окленде, кинопродюсер Джим Ньюмен предложил ему сделать получасовой документальный фильм об Аркестре для PBS. Ньюмен хотел снять настоящее «космическое световое шоу» в сан-францисском планетарии, с группой, сидящей в публике. И хотя этот конкретный план так и не материализовался, был приглашён режиссёр Джон Коуни и задуман новый фильм: *Space Is The Place* — это должно было быть нечто среднее между

документалистикой, научной фантастикой, блэксплуатацией и ревизионистской библейской эпопеей. В то время этот фильм уже был весьма странным, а с течением времени он приобрёл ещё более странную ауру идеологии и вычурности 70-х, совмещённую с поистине вневременным представлением Сан Ра со всеми его одеждами и манерами.

Дать краткое изложение окончательного варианта фильма довольно легко (хотя понять всё это не так уж просто): пропутешествовав сколько-то лет в космосе на ракете, в которой топливом служит музыка, Сан Ра замечает планету, которая кажется ему подходящей для реанимации чёрной расы. Он возвращается на Землю и приземляется в Окленде, примерно в 1972 г. (именно там в реальной жизни жил Аркестр, и именно там Чёрные Пантеры подвергались атакам со стороны полиции и ФБР). На протяжении всего фильма Сан Ра сражается с Надзирателем — сверхъестественным подлецом, получающим выгоду от деградации чёрных людей. Сан Ра предлагает тем, кто хочет последовать за ним в космос, некую «альтернативную судьбу», но Надзиратель, ФБР и НАСА в конце концов вынуждают его преждевременно возвратиться в космос.

Воспринимать фильм слишком буквально, как некое отражение идей Сан Ра, было бы ошибкой. Конечно, во время съёмок он сделал много предложений, которые в конце концов вошли в фильм — сцены в лос-анджелесском клубе Розенкрейцеров; прибытие на Землю в космическом корабле; возвращение во времени в чикагский клуб 1943 года (в том числе реальный инцидент, случившийся в Клубе ДеЛиза, когда ему угрожал гангстер); его костюмы и т.д. Однако продюсер Ньюмен говорит, что никто точно не знал всего смысла фильма, поскольку сценарий был написан коллективно и существенно переработан (уже после начала съёмок у фильма появился сценарист — Джошуа Смит; Сан Ра, хотя и хорошо принимал его указания, но то где-нибудь забывал сценарий, то просто не обращал на него внимания). Например, Надзиратель сначала был зеркальнолицей фигурой в капюшоне, впервые появлявшейся в начале фильма. Но вскоре его имя начало использоваться для похожего на дьявола карточного игрока, соперничающего с Сан Ра по поводу господства над Землёй. Всё время съёмок Сан Ра ежедневно читал *Книгу Урантии,* тот же самый гофрированный том в 2000 страниц, который в 1971 г. попал в руки Карлхайнцу Штокхаузену, и с которого началась его чудовищных размеров композиция "Licht", над которой он с тех пор не переставая работал. *Книга Урантии* — это рассказ об истории и природе Вселенной (в которой Урантия — т.е. Земля — является лишь малой частью), где

предсказывается, что однажды на Земле появится некий небесный музыкант, который сможет изменить мир. Образ Надзирателя, видимо, был вдохновлён Небесными Надзирателями из этой книги, но может быть, был списан с десятников на плантациях (типа Саймона Легри), появляющихся в литературе об американском рабстве. Наверное, главной заботой Сан Ра было то, что НАСА запустила некую программу, которая должна была гарантировать сегрегацию космоса; и он — в духе Великих Общественных Программ Линдона Джонсона — хотел, чтобы в космической программе нашлось какое-то место для чёрной молодёжи.

Т.к. некоторые занятые в фильме актёры были известными персонажами из других фильмов (как Джонни Киз из *За зелёной дверью* и Рэй Джонсон из *Грязного Гарри),* в самом кастинге присутствовал дух странного попурри. В фильме можно идентифицировать аллюзии на *Чёрную мессу* ЛеРуа Джонса и на идеи различных групп и артистов движения чёрного национализма, но влияние таких недавних фильмов, как *Cotton Comes To Harlem, Shaft, Hit Man* и *Superfly* также очевидно. Сан Ра думал, что слишком очевидно — и хотя ему, похоже, поначалу нравился юмор некоторых сексуальных сцен, но после того, как они с Томми Хантером в 1973 г. вернулись к работе над фильмом, чтобы завершить некоторые эпизоды, он потребовал, чтобы эти сцены были вырезаны. В конце концов фильм был сокращён с 90 до 63-х минут, причём несколько сцен были удалены, и в том числе два сексуальных эпизода — сцена в бильярдной с наркоманом, который, услышав космическую музыку, отказывается от наркотиков и в конце входит в космический корабль; и сцена, в которой Сан Ра спасает белых людей («Мы не можем этого сделать! К нам прицепится Национальная Ассоциация Содействия Прогрессу Цветных!»)

По контракту Сан Ра полагалось получить 50 % от валовых сборов фильма, и он очень увлёкся конечным продуктом. Он начал проводить много времени в кинотеатрах, чтобы зарядиться идеями. Однако многие выдвинутые им предложения оказались либо невозможными практически, либо слишком трудными для понимания Ньюмена. После того, как Сонни уехал обратно на Восток, они провели много часов в телефонных обсуждениях его предложений; потом Сонни сказал, что будет сам монтировать фильм, и Ньюмен послал ему копию отснятого материала. Сан Ра начал думать, что весь фильм нужно переделать — в нём должно быть больше прекрасного; это должен был быть духовный фильм; некий план лучшего мира:

> Вы понимаете, в любом деле есть некая бартерная система. Чтобы что-то получить, надо что-то отдать. Вот именно это я и говорю в этом фильме. Отдай то, что у тебя есть, в обмен на бессмертие. Что же ты можешь мне предложить? И я сказал: у тебя есть нечто бесценное, что ты можешь отдать мне в обмен на твою жизнь. У тебя есть кое-что, что ты можешь дать мне в обмен на жизнь этой планеты. Это бесценно. На нём не стоит цена. И я сказал — это чёрный народ, потому что он бесценен. У него нет цены. Эти люди бесполезны, а следовательно, бесценны. Они ничего не стоят. Бесценны. Отдай их мне. Вот что говорится в фильме.

После пары показов в Сан-Франциско и Нью-Йорке *Space Is The Place* исчез без следа, оставив после себя лишь одноимённый альбом на Blue Thumb Records, и таким образом стал законченным подпольным фильмом. Его фрагменты иногда без звука проецировались на экран за спинами Аркестра во время концертов, подобно осколкам некой исчезнувшей цивилизации, но сам фильм пропал. Позже Сонни говорил, что элементы его идей и фрагменты фильма использовались в *Звёздных войнах* и *Близких контактах третьего вида* (интервалы мелодии 1960 г. "Lights On A Satellite" действительно напоминают космические тона *Близких контактов)*. А к 1988 году он уже начал горькие разговоры о том, чтобы вернуть в фильм даже сомнительные сцены («Я хочу вернуть обратно земные вещи, чтобы слегка обмануть людей. Мне хочется, чтобы они считали меня шарлатаном.»).

В последние пару лет расходимость пластинок Saturn Records несколько улучшилась после того, как одна чикагская фирма грамзаписи согласилась начать распространение их записей, но как только эту компанию присоединила к себе другая, оставшиеся пластинки были вычеркнуты из плана и стали продаваться по цене чуть выше себестоимости. Но даже это помогло упрочить известность Сан Ра, т.к. пластинки попадали на прилавки аптек в маленьких городках и в магазины, торгующие товарами по 5 и 10 центов.

В 1972 г. Эд Мишель, продюсер музыки к *Space Is The Place,* предложил Сан Ра и Олтону Абрахаму выгодный контракт от имени ABC/Impulse на переиздание большей части сатурновского каталога и на запись новых студийных пластинок. Для переиздания были подготовлены тридцать старых пластинок, вышел ознакомительный сборник *Welcome To Saturn,* а также были записаны четыре новых альбома — *Astro Black* (1972), *Pathways To*

Unknown Worlds (1975), *Crystal Spears* и *Cymbals* (обе около 1972). В последующие три года Impulse выпустили две новые записи — *Astro Black* (в квадрофоническом звуке) и *Pathways To Unknown Worlds,* а также переиздали *Angels And Demons At Play, Super-Sonic Jazz* (под названием *Supersonic Sounds), Jazz In Silhouette, The Nubians Of Plutonia, Fate In A Pleasant Mood, Bad And Beautiful, The Magic City* и *Atlantis* — все пластинки были снабжены новым оформлением и пресс-релизами.

Однако потом ABC внезапно аннулировали проект, сняв с продажи уже выпущенные пластинки и оставив невыпущенными остальные, а также *Crystal Spears* и *Cymbals.* В ситуации, когда выпуск пластинок прекратился, а уже изданные были сброшены в отделы дешёвых распродаж, Сан Ра уже не мог получать отчисления от реализации:

> Я наконец согласился что-то сделать для них, и как же они поступили? Они сняли всё с производства, так что я не получал никаких гонораров. Impulse собирались потратить на рекламу почти миллион долларов. Они собирались одновременно издать 14 пластинок. Но что-то произошло, и они не смогли соблюдать контракт.

Несмотря на это, Impulse были крупным лейблом, приверженным новому джазу — они записывали Джона Колтрейна, Арчи Шеппа и большинство крупных джазовых исполнителей, так что их контракт с Сан Ра способствовал тому, что его пластинки дошли до более широкой аудитории и вновь привлекли к нему внимание прессы и рецензентов.

Глава 6

Когда в конце 1972 г. клуб Slug's закрылся, это дало Аркестру независимость от Нью-Йорка, закрыв эту главу в их истории и вынудив их искать новые области деятельности. Они только что приняли заказы на несколько выступлений на монтерейском джазовом фестивале и фестивале джаза и блюза в Энн-Арбор, а Сан Ра недавно получил приз критиков журнала Downbeat «Талант, заслуживающий более широкого признания», так что они чувствовали себя на подъёме, несмотря на то, что в любой день могли остаться без работы, в заботах о куске хлеба на следующую неделю.

Однако в 1973-м всё начало поворачиваться к лучшему, и следующие 17 лет они прожили в тумане постоянных путешествий; таким образом (по выражению Сан Ра) они следовали своему предназначению — жить жизнью трубадуров. Их приглашали играть всё новые колледжи и Ньюпортский джазовый фестиваль в Нью-Йорке. В сентябре они в третий раз вернулись в Европу, начав 9 сентября во Франции, на организованном коммунистической партией фестивале газеты l'Humanite. Прибыв на фестивальную площадку, они обнаружили, что публика была в исключительно плохом настроении — она уже согнала со сцены Джерри Ли Льюиса, а Чак Берри торопился скорее уйти (по слухам, для того, чтобы отвратить от них настроенную в духе мая 1968-го года толпу, им оказалось достаточно приехать на выступление в лимузинах). Когда на сцену вступил Аркестр, начался «мораторий» — толпа застыла в изумлении; публика и критики были сначала сбиты с толку увиденным, а потом побеждены. Что же они увидели? Чрезвычайно заумную демонстрацию чёрных националистов-парамилитаристов? Смехотворную пародию на европейский авангардный театр? Один критик писал, что это был некий квазирелигиозный феномен — и группа, подобно Церкви, применяла дешёвые декорации и свето-звуковые эффекты. Но — абсолютно серьёзно спрашивал он — может ли подобная светская группа двигаться вперёд и прогрессировать, или же она, как Церковь, навсегда останется со своими ритуалами? Однако Аркестр — чем бы он ни был на самом деле — разрушал привычные сложившиеся мнения критиков, и их шоу обращало внимание на ограниченность пишущего сообщества. Подобному представлению нужны были многие уровни прочтения и более полное понимание различных жанров, различных медиа-форм и исполнительских стилей.

Тем не менее, по той или иной причине — шок, удовольствие, замешательство — Аркестр в тот день семь раз поднял публику на ноги для аплодисментов и приветствий. «Музыка», — сказал Сонни как о чём-то само собой разумеющемся — «усмиряет дикого зверя». На самом деле она настолько успокоила публику, что вышедший на сцену после Аркестра Фольклорный Балет Мексики также был принят хорошо, за что Аркестр получил благодарность от танцоров и министра культуры Мексики.

30 сентября они сыграли в парижской «Олимпии», но из-за плохого освещения в прессе зал был на три четверти пуст. Правда, критики были на своём месте; их просто распирало от похвал и толкований — другие критики ошибались, — писали они — в Сан Ра самое главное — это смех, веселье. Его Египет был Египтом Лорела и Харди, базарным Египтом (кто-то прямо сказал, что это «Африка, сделанная в Чикаго»); это была традиция без эдипова комплекса, бурлескное ниспровержение заимствованных культурных и идеологических элементов. Аркестр был, как говорят французы, богатым текстом.

В следующие несколько дней они работали в дискотеке в Нанси («Я играю и для правых, и для левых: для меня всё это одно и то же»), а потом вернулись в Париж, в зал The Gibus, на выступление, записанное французским филиалом Atlantic Records. Затем — в Штаты, на бесплатный концерт, организованный ESP Records в пользу Дженнингс-Холла, временного убежища для мальчиков, в попытке привлечь внимание к провалившейся молодёжной программе нью-йоркских властей; 22 декабря — выступление на организованном ESP «Празднике в честь кометы Когоутек» в нью-йоркской ратуше, за несколько недель до прохождения кометы рядом с Землёй в своём 127-летнем цикле.

В 1973-м и 1974-м годах многие выступления Сан Ра назывались "Space Is The Place" — в этих программах игрались полные варианты пьес, вошедших в саундтрек к одноимённому фильму в укороченном виде; на экране за группой демонстрировались фрагменты фильма. Альбом *The Soundtrack To The Film "Space Is The Place"* (записанный в 1972-м, но вышедший в свет лишь в 1993-м) даёт хорошее представление о тогдашнем рабочем репертуаре Аркестра. В нём были спиричуэлс Сан Ра типа "Satellites Are Spinning", космические распевы и марши типа "Calling Planet Earth", "Space Is The Place". "We'll Wait For You", "Outer Spaceways, Inc." и "Along Came Ra" — пьеса, в которой Аркестр теперь регулярно представлял Сан Ра публике. Они вернулись к прозрениям *Strange Strings* и большим перкуссионным

демонстрациям типа "Watusa" и "When The Black Man Ruled The World"; там были угловатые мелодии Муга Сан Ра в "Cosmic Forces" и "We'll Wait For You"; свободно импровизированные коллективные «ячейки» или звуковые взрывы ("I Am The Brother Of The Wind"); и сольные партии, добавлявшиеся друг к другу инструмент за инструментом, до тех пор, пока звук своей массой начисто не стирал традиционные музыкальные формы (как в "The Overseer").

Фри-джаз иногда ошибочно описывается как раздутое до предела самовыражение, или считается всего лишь громкими недисциплинированными «общими свалками» — как будто музыка обязательно должна нести на себе груз всех социальных излишеств конца 60-х — начала 70-х; но записи подобных выступлений демонстрируют, что по крайней мере в случае Сан Ра коллективная открытая импровизация предполагает терпение и готовность ожидать наступления событий, применение тонкой динамики и даже старомодную дисциплину поочерёдных выступлений.

Сан Ра также начал увеличивать число свинговых реконструкций, исполняемых в каждой программе. В записи из The Gibus присутствует "King Porter Stomp" Флетчера Хендерсона. Недавние смерти Дюка Эллингтона и Луи Армстронга навели его на воспоминания о забытых шедеврах той эпохи. Задолго до современного интереса к джазовым «репертуарным» ансамблям, Сонни начал устраивать в рамках своих выступлений целые мини-концерты классики свинга. Как он пел в одной пьесе,

> Они пытались одурачить вас
> Теперь я должен приучить вас
> К джазу
> Луи Армстронг — вот это джаз
> Билли Холидей — вот это джаз
> Ничто не имеет смысла
> Если в нём нет этого свинга

Этот ход был одновременно и оппозиционным, и провидческим: он видел ограничения авангарда, и чувствуя сдвиг, происходящий в американской восприимчивости, не хотел расставаться с большими аудиториями, собиравшимися на его концертах. И пусть даже он двигался в сторону середины, его цели оставались прежними: «Моя музыка — это самоподполье, то есть она не относится к музыкальной промышленности: мне приходилось делать пластинки без названий, первобытные, естественные, чистые. Я записываю и стандарты — чтобы люди

могли сравнить то, что я делаю сейчас, с моей прошлой работой. Авангардисты не могут играть чужую музыку, потому что они недостаточно зрелые.»

В 1974 г., незадолго до своего 60-летия, Сан Ра принял предложение мексиканского Министерства Культуры, сделанное ещё на встрече с министром на фестивале l'Humanite, и повёз Аркестр на гастроли, запланированные на февраль и март. Но как только они прибыли на место, у них начался конфликт с Профсоюзом Музыкантов, запрещавшим им играть; тогда в дело вмешался Профсоюз Актёров, и им удалось выступить в качестве актёров — в конце концов, это был не такой уж далёкий выход за рамки их амплуа — в качестве группы, указанной на афишах как «Сан Ра и его Космо-Драма». Сан Ра сказал участникам группы, что землетрясение уравняет счёт — и позже ходили слухи, что здание, в котором размещался Профсоюз Музыкантов, было снесено до основания.

Они выступали в Palacio de Bellas Artes, Teatro Hidalgo, Чапултепек-Парке (там они играли на маленьком островке, а зрители сидели вокруг них в лодках), в университете Мехико, на открытом воздухе в домах своих поклонников, и опять перед пирамидами — на этот раз в Теотихуакане. Они жили в шикарных отелях, появлялись на телевидении и радио, посещали археологические достопримечательности и гуляли по окрестностям.

Подобный интернациональный опыт придал Сан Ра смелости на утверждение своей власти над своими произведениями. Он впервые начал выпускать собственные сатурновские пластинки в Филадельфии — эту продукцию Олтон Абрахам, до сих пор проживавший в Чикаго, называл «неавторизованной». (Двумя последними альбомами чикагского «Сатурна» были *The Soul Vibrations Of Man* и *Taking A Chance On Chances* (обе — 1977 г.), причём вторая из них была названа неправильно — настоящее название должно было быть *Taking A Chance On Chancey* — т.е. ссылка на французского валторниста Венсана Шанси.) Филадельфийские «Сатурны» поначалу распространялись лишь на концертах, так что некоторые из них на настоящий момент существуют всего в нескольких экземплярах, и идут споры о том, были ли кое-какие из них вообще выпущены (например, такие скорее всего апокрифические альбомы, как *Celebrations For Dial Tones* или *The Eternal Flame Of Youth)*. Как будто во всём этом было ещё недостаточно таинственности, некоторые из первых филадельфийских «Сатурнов» *(Space Probe, Outer Spaceways Incorporated* и *The Invisible Shield)* вышли в одинаковых обложках, а поскольку печатались пластинки явно в хаотическом порядке, то

некоторым первым сторонам соответствовали совершенно разные вторые. Оформление следующей партии «Сатурнов» было разработано (и от руки расписано) самой группой, на пластинках были яркие печатные наклейки с изображениями Тота, Хоруса и Сан Ра; на «пятаках» изображались пирамиды, иероглифы, монограммы, медальоны в виде Солнца, египетские лодки, голова Сан Ра, единороги, анки на фоне глаза Хоруса; на некоторых были психоделические спирали и что-то похожее на отпечатки с наскальных рисунков.

Нежелание Сан Ра принимать на себя весь груз руководителя/исполнителя теперь уже исчезло, и хотя он шутя говорил, что не стал звездой потому, что это входило в его план поддержания скромной роли, теперь в представлениях он использовал все свои театральные и исполнительские навыки, приобретённые и подсмотренные в клубной, театральной и церковной жизни. Например, в нью-йоркском Бикон-Театре он исполнил вполне достойную чечётку под песню Билли Холидей "God Bless The Child". В Gino's Empty Foxhole, подвале церкви на краю кампуса Университета Пенсильвании в Филадельфии он совместил действие освещения и промышленных вентиляторов, чтобы создать «солнечные бури», от которых накидки музыкантов развевались, как будто они летели по воздуху. Потом Сан Ра укрылся своей накидкой — очертания его лица выделялись на фоне развевавшейся ткани — и во время воя «космического аккорда» прорвал в накидке дыру и просунул в неё голову, как будто делал отверстие в самом космосе. Зрителям, пришедшим на концерт «подготовленными» при помощи галлюциногенов и стимуляторов (теперь таких становилось всё больше и больше) это показалось чем-то совершенно сверхъестественным.

Теперь он и группа более непосредственно (а иногда даже грозно) взаимодействовали с публикой: гораздо большее число зрителей стало подвергаться индивидуальному космическому лечению, и словесные заявления произносились прямо в лицо. В финале концерта стала звучать пьеса "Face The Music" — расхаживая по сцене, Аркестр вновь и вновь распевал её:

> Что ты делаешь, когда знаешь,
> Что знаешь, что знаешь, что ты неправ?
> Ты должен встретить музыку лицом к лицу
> Ты должен слушать космо-песню.

Это была первая пьеса в серии «песен-посланий», в каждой из которых расширялось значение выражений-поговорок, относящихся к музыке (как, например, «здоровая музыка для

здоровых тел и умов» или «нужно платить дудочнику».

Во время выступления в Хантер-Колледже 16 июня Аркестр записал пластинку *Out Beyond The Kingdom Of,* в которой Сонни вернулся к пианино ради пьесы "Discipline 99", которая по сути была концертом, начинавшимся тихо, а потом извергавшимся беглыми взрывами в свободном темпе. В этот период Сан Ра начал исполнять тщательно выверенные вокальные декламации, которые обычно повторялись Джун Тайсон и другими певцами (обычно на афишах их именовали Space Ethnic Voices) или всей группой. Хотя они были удивительно формальны, тем не менее хорошо укладывались в рамки приемлемого среди баптистских проповедников, но всё же были далеки от того, что джазисты называли «вокалом».

К 1975 году список музыкантов Аркестра включал людей из всех частей страны, и где бы группа ни играла, она всегда могла привлечь сочувствующих исполнителей, без того, чтобы перевозить с места на место весь оркестр. Однако без регулярных репетиций новый материал не всегда хорошо исполнялся — особенно же страдали свинговые воссоздания. Тем не менее поскольку практически вся саксофонная секция — Элоу Омоу, Джеймс Джаксон, Джон Гилмор, Маршалл Аллен и Дэнни Томпсон (Пэт Патрик теперь преподавал в Государственном Университете штата Нью-Йорк в Олд-Уэстбери) — жила в одном доме в Филадельфии, саксофонисты во всяком случае были хорошо знакомы с материалом. К группе присоединились два новых трубача, Ахмед Абдулла и Майкл Рэй: Абдулла работал с многими более молодыми музыкантами фри-джаза, а Рэй был очень театрализованным солистом, способным представлять широкую гамму звуковых фокусов, юмора и пластических номеров (в 80-е годы он одно время играл с Kool & The Gang).

Теперь они могли выступать почти в любом крупном университете или колледже — Питтсбургском университете, Антиох-Колледже, Кентском Государственном Университете, университете Йорка в Торонто, Университете Вирджинии — а также получать ангажементы в таких далёких местах, как Keystone Corner в Сан-Франциско, Smiling Dog Saloon в Кливленде, Bottom Line в Нью-Йорке, Jazz Showcase в Чикаго, Stables в Ист-Лэнсинге, Мичиган или Художественном Институте Миннесоты. Аудитории не всегда были столь велики, как репутация Сан Ра (на концерте в La Salle College в Филадельфии собралось семь человек), но он начинал получать признание, необычное для простого исполнителя: его, например, избрали членом Почётного Комитета Консультантов Центра Чёрной Музыки в Университете Индианы, а кроме того, он опять получил призы критиков

журнала Down Beat — в категориях «орган» и «синтезатор», и вновь получил приз как Талант, Заслуживающий Более Широкого Признания.

Летом 1976 г. Аркестр поехал в свой четвёртый тур по Европе (начав в составе 28-ми человек, а закончив с четырнадцатью); они сыграли на всех крупных фестивалях, в Париже, Монтрё (где был записан альбом *Live At Montreux),* Пескара, Немсе, Нортси, Хуан-ле-Пене и Арле — везде их встречали как знаменитостей. Однако вернувшись домой в Филадельфию, группа опять ушла в полунеизвестность, играя в соседнем клубе Red Carpet Lounge перед двадцатью соседями или на бесплатных концертах в парках Северной Филадельфии, на которые, бывало, не приходил вообще никто.

В конце 1976 г. Аркестр в последнюю минуту был приглашён участвовать в FASTEC 77 (Мировой Фестиваль Чёрных и Африканских Культуры и Искусства); этот проходивший в январе 1977 г. в Лагосе масштабный четырёхнедельный праздник диаспоры был устроен разбогатевшим на нефти правительством Нигерии. Имея всего несколько дней срока и никакого аванса, группа считала, что было бы смешно даже рассматривать это приглашение, но Сонни был непреклонен: «Ваши предки приехали в Америку без цента. А сколько денег у вас?» Когда один из музыкантов сказал, что у него 50 центов, Сонни ответил: «Это на пятьдесят центов больше, чем у твоих предков.» Они поехали.

Сан Ра заметил, что на фестиваль было приглашено очень мало музыкантов (ему это казалось ошибкой) — он посчитал, что то, что его пригласили в последнюю минуту, говорит о том, что музыка пришла на ум организаторам слишком поздно, и о том, что «попасть туда могут только те, кто ничем не связан с белым человеком.» Тем не менее он говорил, что для них очень важно помочь разрушить сложившийся у африканцев стереотип американского чёрного. С момента прибытия он находился в воинственном расположении духа. Когда в аэропорту какой-то нигериец выкрикнул: «Добро пожаловать домой, Сан Ра», Сонни ответил: «Домой? Ваши люди продали моих. Это уже не мой дом!» На каждом выступлении артисты демонстрировали флаги своих стран; но когда на сцену поднялся Сан Ра, он поднял пурпурно-чёрное знамя, которое назвал «флагом смерти». Ему не нравилось то, что группе разрешили сыграть на фестивале лишь дважды; ещё хуже было то, что поскольку Аркестр, как всегда, играл дольше, чем полагалось, многие люди начали уходить, чтобы попасть на последний автобус. Приняв такое поведение за неприятие, Сонни отметил, что для чёрных типично не уважать

друг друга. Но на их втором выступлении осветитель был так впечатлён музыкой Аркестра, что после их ухода со сцены выключил свет и отказался включать его опять, хотя уже начиналась программа Мириам Макебы: «Хозяин всё сказал!» — объявил он. Сан Ра вступился за Мириам и настоял на том, чтобы ей, как артисту, тоже было оказано должное уважение.

В четыре фестивальные недели у группы было достаточно времени, чтобы походить по окрестностям города, послушать местную музыку, поиграть для африканцев и посмотреть, как они танцуют под музыку Аркестра на неформальных выступлениях. Группа была приглашена посетить яркого и политически буйного исполнителя Фела Аникулапо-Кути у него дома и в ночном клубе, где он устраивал контр-FASTEC, но Сонни показалось, что это будет неразумный поступок, и он не разрешил никому туда ходить — по его словам, справедливость этого решения подтвердилась позже, когда дом Фела был атакован и сожжён дотла отрядом нигерийской армии. Поездка закончилась на горькой ноте — Аркестру не позволили пройти в финальном большом параде, потому что Сан Ра не согласился поднимать кулак в честь Чёрной Власти. Ещё через некоторое время, в репортаже Национального Общественного Радио о фестивале, одна женщина сказала репортёру, что музыка Сан Ра никак не представляет чёрное население Соединённых Штатов.

После завершения фестиваля группа вернулась домой через Египет, и на этот раз им удалось побольше поездить по стране, а под конец они выступили для многонациональных войск на Синайском полуострове.

Как раз тогда, когда репутация Сан Ра как исполнителя на синтезаторе начала расти, он опять стал больше играть на пианино — причём в стиле, шедшем в глубь джазовой традиции сильнее, чем ожидало большинство слушателей. Но те, кто знал его многие годы, понимали, что корни его музыки — в блюзе, и вполне принимали эту сторону его игры: «Сан Ра мог играть блюз 24 часа подряд, не повторив ни одной фразы», — утверждали они. Хотя многие признавали, что он способен играть мощно и извлекать из пианино яркие краски, мало кто считал его крупным исполнителем. Однако Пол Блей, один из двух-трёх ведущих фри-джазовых пианистов, считал Сонни прекрасным пианистом — настолько прекрасным, что ему даже не нужна группа. Во всяком случае, Блей считал, что группа была прикрытием его неуверенности в собственных силах. В начале 1977 г. Блей убедил Сонни сыграть с ним серию фортепьянных дуэтов в Нью-Йорке и Европе и записаться для своей новой аудио-видео-компании — Improvising Artists. В Европе Блей с удивлением обнаружил, что

как только Сан Ра оставался один на сцене, «он превращался в актёра, которому нравится дурачить и дразнить публику — как, например, на озере Комо, где он шокировал всех, сыграв кекуок!» 20 мая Сан Ра отправился в студию на запись альбома *Solo Piano* и сыграл смесь из собственных композиций и нескольких необычно реализованных стандартов, как, например, сыгранная в очень свободном ключе "Sometimes I Feel Like A Motherless Child" или исполненная в живом страйде "Yesterdays". 3 июля его сольное выступление в Эксис-ин-Сохо на Ньюпортском джазовом фестивале было записано для пластинки *St. Louis Blues,* и тут тоже не обошлось без сюрпризов: его версия "St. Louis Blues" напоминала знаменитый буги-вуги-вариант Эрла Хайнса, а такая радостная песенка о любви, как "Three Little Words", приобрела черты мелодрамы. Правда, были и скромные эксперименты в исследовании возможностей клавиатуры — как, например, "Sky And Sun", которая была практически полностью сыграна в маленьком диапазоне её верхней части.

Ободрённый успехом, он стал чаще выступать соло. Всего через несколько дней он дал ещё один сольный концерт на радиостанции WKCR Columbia, а в последующие годы записал ещё две фортепьянные пластинки для «Сатурна» — *God Is More Than Love* в 1979 г. в составе трио (там, в группе, он кажется более свободным и экспансивным) и *Aurora Borealis* в 1980 г. Также он стал всё чаще солировать во время выступлений Аркестра — как, например, на записи "Cosmo Journey Blue" с альбома 1984 г. *Cosmo Sun Connection,* где ритм полностью исчезает, оставляя его наедине с медленным фортепьянным буги. В 1979 г. состоялся его сольный концерт в Карнеги-Холле, а в 1988 г. — в Ликольн-Центре, где он исполнил премьеру тональной поэмы "New York Town", в которой были части с названиями «Сумерки в Центральном Парке», «Гринвич-Вилледж: Восток и Запад», «Башни-близнецы», «Таймс-сквер и Коламбус-серкл», «Реки 2: Восточная и Гудзон», «Джаз и манхэттенские небоскрёбы» и «Гарлемские мифы и мистики».

ИНТЕРВЬЮ КАК ИЕРЕМИЙСКИЕ ПРОРОЧЕСТВА

Теперь, когда Сан Ра чувствовал себя более непринуждённо в качестве руководителя и исполнителя, ему также захотелось приоткрыть кое-какие элементы своего прошлого — ненадолго взглянуть на свою жизнь в Чикаго и на работу с другими музыкантами, которая определила его место в джазовой традиции. Каждый интервьюер рано или поздно начинал расспрашивать его про Бирмингем и Юпитер — с точки зрения прессы эти места были одинаково таинственны. Журналисты со всего мира, надеясь непонятно на что, добирались до дома на Мортон-стрит и всегда находили там человека, который рассказывал им больше, чем они хотели знать — на такие темы, о которых они не хотели писать. Его третьей средой, помимо музыки и поэзии, были интервью; его формой — иеремиады; и, так же, как и у других афроамериканских Иеремий — Фредерика Дугласа, Букера Т. Уошингтона, Айды Б. Уэллс, У. Э. Б. Дю Буа и Мартина Лютера Кинга-младшего — в его откровениях содержались знакомые мотивы Исхода и Америки-обетованной земли, хроники человеческих грехов, зловещие угрозы и пророчества, смешанные с надеждой и оптимизмом. У него были и свои элементы: важность творчества, ловушки свободы и равенства, пренебрежение к руководству, необходимость победы над смертью, обман Библии и необходимость расшифровать её с помощью «уравнений». Для некоторых кульминация его концертов совершалась после музыки — в интервью с журналистами и разговорах с поклонниками: в гримуборных, в вестибюлях, или прислонясь к автобусу. И хотя участники группы могли быть уставшими, голодными или ожидающими оплаты, они оставались с ним (иногда на несколько часов), составляя понимающий «хор», дающий слушателям сигналы в те моменты, когда им следовало смеяться или удивляться. Или же они оставались для того, чтобы держать оборону от скептиков и разоблачителей. Он часто начинал с двусмысленных библейских фрагментов, как деревенский проповедник, постепенно переходящий от написанного текста к устной пиротехнике; или же исследовал значение одного или пары слов, выявляя в мёртвых метафорах незамеченные смыслы, оживляя штампы и поговорки, чтобы посмотреть, что ещё в них может содержаться.

Иногда эти интервью и полупубличные лекции печатались в таком виде, что идеи внезапно появлялись как бы ниоткуда,

лишённые контекста — или же обрывались, не получая развития. В каком-то смысле это было в стиле Сан Ра: его идеи были почти всегда незакончены, и обрывались в одном разговоре, чтобы быть продолженными в интервью тем же (или следующим) вечером с другим журналистом. Их смысл прояснялся только после десяти или двадцати услышанных лекций или тридцати прочтённых интервью. В любом случае законченность была ему отвратительна — законченные вещи были «окончены», «завершены», мертвы. Но в немалой степени трудность понимания Сан Ра была результатом постороннего редактирования, сокращения, неточной передачи или плохого перевода.

Его речь была похожа на неустанный монотонный поток, впитывающий всё, что попадалось ему на пути — вопросы, комментарии, возражения, отвлечения. Он солировал словами — спрашивая и отвечая, используя любимые приёмы или прибегая к патентованным фразам, когда ему изменяли память или творческая способность, применяя риффы, поддерживая музыку своих слов в её движении вперёд потоком энергии, приводящим его в движение, поддерживающим в нём силу и помогающим внести долю опасности в его выступления. Сквозь все его речи красной нитью проходила мировая литература, ссылки на ежедневные новостные события или просмотренные телепрограммы. И он никогда не отходил далеко от христианского писания, которое использовалось им иногда иронично, иногда буквально. У него была характерная для проповедника любовь к развёрнутым метафорам, к доведению некой фигуры речи до точки разрушения, к пересмотру и изменению курса на середине предложения:

> Люди очень похожи на приёмники и на динамики — что-то вроде усилителей. Они похожи и на инструменты, потому что у них есть бьющиеся сердца — это барабаны. У них есть ещё барабанные перепонки, и там же какие-то струны — так что по обоим сторонам головы у них по сути дела арфы. Если сыграть определённые гармонии, эти струны завибрируют в ушах и затронут разные нервы в теле. Когда в каждом человеке играет правильная вещь, эти струны автоматически правильно настроятся, и тогда человек будет «в тоне». Не будет никакого диссонанса, настройка будет идеальная — так же, как каждый отдельный автомобиль должен быть налажен особым образом, в зависимости от того, какой это автомобиль. В моей музыке есть такая вибрация, которая может дойти до каждого слушателя в зале — через чувство.

Хотя за ходом его мыслей следить было нелегко — и в личном разговоре, и читая запись его слов — тем не менее он был очаровательным, даже неотразимым собеседником, и по здравому размышлению в его словах обнаруживался некий причудливый смысл — правда, такой, который нелегко было донести до других.

Он говорил, что он не философ, он не занимается религией и политикой; он — творец, работающий на Творца, начальник «выборочной службы, которая находит тех, кто понимает Творца».

> Я посланник кому-то, от кого-то и о чём-то… Хотите — слушайте меня, не хотите — не слушайте. Я как птица, поющая на дереве.

Журналисты, привыкшие в 60-е годы общаться с хиппи-христианами и индийскими мистиками, подходили к нему с некой предрасположенностью, которую он тут же развеивал: разве он практикует медитацию? «Я не занимаюсь медитацией — она слишком пассивна. Меня интересуют размышление и ретроспекция.» Что он думает о растафарианцах? «Они ничего не знают о Ра!» Верит ли он, что с новым тысячелетием нас ждёт конец света? Мы уже прошли одну границу тысячелетий; фактически мы пережили апокалипсис: правильно, мы живём в Последние Времена, но в последнем приступе изумления. Мы живём *после* конца света. Разве вы не знали?

Многое из того, что он говорил в публичных разговорах и интервью, говорилось ради шока — особенно, когда приходилось разговаривать с журналистами; ему нравилось читать о возмущениях, вызванных диковинными цитатами, приписываемыми ему. Однако за всем этим фиглярством и шутками стояла трезвая целенаправленность. Он наслаждался двойственностью и двусмысленностью (своими качествами Близнецов) и стирал или смазывал все возможные грани: земля/космос, чёрное/белое, ангел/демон, добро/зло, женское/мужское, святое/светское, блюз/спиричуэлс.

Хотя сначала журналистам не приходило в голову спрашивать о его половой жизни, в поздние годы им захотелось это узнать. Группа живущих вместе чёрных мужчин в 60-е годы рассматривалась как некий коллектив, некая декларация собственной черноты или не вызывающая вопросов оборонительная позиция. Аскетичный и безбрачный стиль жизни был законным выбором чёрного мужчины и воспринимался как средство накопления сил для грядущих катаклизмов. К 80-м годам общая парадигма сдвинулась от коллективного к личному, и начали подниматься сущностные вопросы индивидуальной личности. Будучи спрошен, почему он так и не женился, Сан Ра

отвечал: «Они не женятся и не отдаются в брак, но живут как ангелы, светящие подобно солнцу» (хитрый парафраз евангельского стиха Мф 22:30, в котором Иисус также говорит, что Бог — это бог живых, а не мёртвых). Или же он говорил, что дети ведь не думают о сексе, так зачем думать ему? Он стал выше всего этого. Он отрёкся от применения музыки в качестве средства полового соблазна или стимуляции; и хотя в их выступлениях в Slug's присутствовал известный налёт дикости и распущенности, но как только какая-то женщина в пьяном танце начала раздеваться, Сан Ра остановил группу и отказался продолжать, пока её не выведут из клуба.

Для многих было удивительно узнать, что Сан Ра — консервативный человек, во многих отношениях истинный южанин. Люди, знавшие его много лет, удостоверяют его безбрачие и скромный образ жизни практически во всём. Он не давал никому употреблять наркотики — ни себе, ни другим. Основание для этого было сугубо практическое — они его затормаживали: «Я пытаючь повысить свои естественные способности, двигаться быстрее и быстрее, без ограничений. В технологии есть прогресс, но человеческий дух статичен.» Широко сообщалось, что он не пьёт, однако время от времени ему нравилось выпить стакан вина или бурбона Old Granddad — хотя он был строг по отношению к выпивке до или во время выступления. Однажды он выгнал со сцены великого басиста Жако Пасториуса, увидев, в каком тот состоянии. Он любил поесть, и хотя часто мог в этом отношении идти на риск, его вкус склонялся к фруктам, овощам и традиционным блюдам домашней южной кухни. Он подозрительно относился к врачам, а ещё более подозрительно — к лекарствам, которые вмешивались в его естественное состояние, предпочитая лечиться традиционными травами. Он верил в эффективность худу- и вуду-колдовства, и однажды в Амстердаме купил куклу, про которую ему сказали, что это вуду-амулет — а потом грозил ею некоторым участникам Аркестра.

Он считал, что голосование — это самый важный элемент гражданственности, и пытался убедить голосовать других. Когда Ричард Никсон покинул свой пост во время уотергейтского скандала, Сан Ра больше всего был озабочен тем, с каким неуважением показывают людям их вождей и как легко их смещают. В 1988 г. он голосовал за Джорджа Буша, а в 1992 г. собирался проголосовать за Росса Перо, хотя его основания не совсем соответствовали политической линии консервативной партии: о Буше он сказал, что «его двуличность поможет справиться с мировым хаосом», а о Перо — что «нужно идти с

тем, у кого есть деньги». Ему казалось, что одной из главных причин неприятностей с американскими детьми является то, что из классов удалили Библию (правда, он говорил, что тут дело не в *чтении* Библии: её просто нужно было оставить в классе). В воспитании детей необходима строгость, и он одобрял телесные наказания как естественную форму дисциплины («всё равно мы все начинаем жизнь со шлепка по заднице»).

Его интервью начали проливать кое-какой свет на его прошлое, и одновременно выступления Аркестра становились всё менее таинственными, менее угрожающими и всё более одобрительными в смысле участия публики. На концерте в Центральном Парке он раздавал зрителям маленькие свистки, приглашал всех, у кого есть какой-нибудь инструмент, подняться на сцену, а в конце представления провёл всех вокруг эстрады. Он часто отдавал дань уважения мастерам раннего джаза — Джелли Роллу Мортону, Дюку Эллингтону, Флетчеру Хендерсону. Аркестр стал вставлять в свои выступления мини-трибьют *Звёздным войнам* — карлик, одетый как Дарт Вэйдер, дрался на световых саблях с персонажами, похожими на инопланетян из сцены в баре. *(Звёздные войны* и *Близкие контакты третьего вида* только что вышли на экраны, и Сан Ра стал их восторженным поклонником. «Видели *Звёздные войны?»* — однажды спросил Сонни у журналиста Фрэнсиса Дэвиса. «Там всё очень точно.») Группа также начала долгосрочную серию концертов на Хэллоуин — в них они появлялись в масках Франкенштейна и играли новые пьесы типа композиции Сан Ра "Halloween In Harlem". Через несколько лет Сонни начал применять в своих шоу два сувенирных гребных весла (на одном стояла метка «Для создания правильного настроения», на другом — «Веер для задницы»), которые он купил в магазине подарков в Вирджинии — он грозился публике, что может пустить их в дело, и время от времени слегка шлёпал какого-нибудь добровольца по мягкому месту. Джеймс Джаксон начал исполнять убедительную версию "Mack The Knife" в духе Луи Армстронга, а в канун Рождества они играли рождественские песенки.

21 мая 1978 г. Аркестр был приглашён на Saturday Night Live — пожалуй, единственное телешоу, которое смогло бы в то время предоставить сцену Сан Ра (не говоря уже о приглашениях). Они выступали перед самой большой аудиторией, какую только могли получить, и Сонни собирался использовать эту возможность по максимуму — несмотря на то, что им было отведено всего 15 минут. Однако во время репетиции ему сообщили, что этот срок сокращается до шести минут. Он возразил, что группа уже выступала по телевидению в Египте, Мексике, Нидерландах,

Швеции, Германии и Испании, и нигде их так не урезали. «Но мне сказали — «у нас очень быстрое телевидение»; так что нам придётся работать побыстрее и сжать всё наше выступление до шести минут.» Учитывая представление Бака Генри — «Сан Ра и его Аркестр Джаза с Другой Планеты» — выступление сократилось до четырёх с небольшим минут, и несмотря на это группа умудрилась исполнить "Space Is The Place", "The Sound Mirror" и "Watusa". Освещение было неподходящее, группа располагалась в такой же тесноте, как в Slug's, танцоры двигались как можно меньше, чтобы оставаться в поле зрения камеры — одним словом, вся таинственность Аркестра была стёрта так, как это умеет только телевидение. Впоследствии компания NBC сообщала, что во время эфира было множество звонков, протестующих против такой дикости на экране, но письменные отклики разделились «50 на 50».

В начале 1978 г. Сонни поехал в Италию в составе квартета (Майкл Рэй, Джон Гилмор и Лакман Али на барабанах), и несмотря на его опасения относительно маленьких групп, там они сделали несколько концертных и студийных записей, которые относятся к самым интересным и малоизвестным изданиям музыки Сан Ра. Две пластинки — *New Steps* и *Other Voices* — были сделаны для итальянского лейбла Horo, который практически не имел дистрибуции в США, а остальные три (все концертные) вышли на «Сатурне». На обоих пластинках Horo присутствуют баллады и пьесы в среднем темпе, склоняющиеся к фанку, но на *New Steps* есть ещё "My Favorite Things", в которой тщательно продуманное, неброское, близкое к аккордам прочтение Джона Гилмора противопоставляется знаменитой модальной интерпретации Джона Колтрейна; "Moon People" — разговор скрипучих мультяшно-синтезаторных голосов; и "When There Is No Sun" — мягко спетая траурная песнь, с тех пор входившая во множество выступлений Сан Ра:

Небо — это море тьмы
Когда нет солнца
Небо — это море тьмы
Когда нет солнца, чтобы осветить путь
Когда нет солнца, чтобы осветить путь
Нет никакого дня
Нет никакого дня
Одна тьма
Вечное море тьмы…

Media Dream — это органная пластинка без очевидных точек

соприкосновения с джазовой органной традицией. На большей её части Сан Ра просто строил незамысловатые мелодии на основе единственных аккордов и облигато, таким образом наводя на мысль о неком более интересном курсе, которым мог бы пойти минимализм, если бы Сан Ра в 70-е интересовался этим течением. На *Disco 3000* он играет на органе на фоне петель и ритм-машины, производя тяжёлый амбиент- «накат» (правда, не настолько тяжёлый, чтобы он не смог вставить "Sometimes I Feel Like A Motherless Child" в "Dance Of The Cosmo-Aliens"), также указывающий на ещё один стилистический путь, по которому никто не пошёл.

После возвращения в Филадельфию там был записан альбом *Lanquidity* — для Philly Jazz, маленькой компании с большими амбициями (именно они пытались организовать Космо-Фан Клуб Ра-легиона) — и серебряно-металлический конверт этой пластинки намекал на то, что Аркестр старался «наверстать упущенное» в год таких песен, как "Dancing Queen" Abba и "I'm Your Boogie Man" KC & The Sunshine Band. Если в *Lanquidity* сказалось влияние диско (Сан Ра играл на электропианино Fender Rhodes, электрогитары были пропущены через звуковые процессоры, вся работа был записана с наложением дорожек), то это было ревизионистское диско — танцевальная музыка, преобразованная в той же манере, в какой он пропускал через себя Леса Бэкстера, т.е. музыка становилась одновременно легко пропускаемой мимо ушей и смутно беспокойной. «Томный» (languid), это точно: в пьесе "There Are Other Worlds" Космо-Этнические Голоса почти неслышно шепчут: «Есть другие миры, о которых тебе не рассказывали / Они хотят поговорить с тобой», утопая в движущихся слоях звука и производя истинно мечтательное состояние; а танцевальный ритм — который применяется на немалой части этой пластинки — даёт слушателю фальшивое чувство безопасности, потому что музыка не имеет ничего общего с периодичностью. А когда ритм спадает — как в "There Are Other Worlds" — музыка сходит на нет, как в музыкальной шкатулке.

Группе предстояли и другие медиа-проекты. В 1979 г. кинорежиссёр Боб Мугге начал снимать фильм *Сан Ра: Радостный Шум,* в котором Аркестр впервые был показан дома за работой. А в декабре Аркестр играл в бостонском Модерн-Театре вместе с цветомузыкальной машиной Spacescape, клавишным устройством, изобретённым и управляемым медиа-художником Биллом Себастьяном — она сопоставляла музыке, исполняемой Аркестром, цвета и трёхмерные образы (через год это представление было повторено в нью-йоркском зале Soundscape).

(В 1986 г. Себастьян сделал с Аркестром два видеоклипа — "Calling Planet Earth" и "Sunset On The Nile", в которых продолжалось применение эффектов, созданных им на аппарате Soundscape).

К 1979 году можно было сказать, что Сан Ра добился своей цели — стал музыкантом мирового уровня. В первый раз после своего отъезда с Глубокого Юга он решился поехать туда, чтобы сыграть на Атлантском Джазовом Фестивале («В середине "Days Of Wine And Roses" была стоячая овация, потому что зрители смогли почувствовать вкус вина и ощутить аромат роз»), где ему также присвоили звание почётного гражданина города Атланта. Но почесть, которой ему не удалось получить, была связана с произведённым НАСА запуском спутника Voyager I на орбиту Сатурна. На спутнике находилась позолоченная изготовленная из металлического сплава пластинка с музыкальными записями, которые, по мнению экспертов, наилучшим образом представляли обитателей Земли: там, в частности, были Бах, Бетховен, Моцарт, Стравинский, Луи Армстронг, Чак Берри. Журналист Майкл Шор позвонил Сан Ра, чтобы узнать, что он думает по поводу того, что его не оказалось на этой пластинке:

> Помимо указания на то, что Сатурн мог бы многому научить землян, особенно евреев — «евреи поклоняются шестиконечной звезде», — сказал он, — «а Сатурн — шестая планета от Солнца; кроме того, евреи молятся по субботам, а это на самом деле день Сатурна (Saturday)» — он не сердится на то, что его туда не включили. Он блаженно невозмутим. «Существа из внешнего космоса», — сказал он, — «это мои братья. Они *послали* меня сюда. Они *уже* знают мою музыку.»[28]

Осенью группа начала серию выступлений в нью-йоркском Скват-Театре, которая с перерывами продолжалась на протяжении следующих трёх лет. Скват был основан группой беженцев из Венгрии в грязном фасадном помещении района Челси на углу 23-й улицы и 8-й авеню — там представлялись одни из самых радикальных театральных постановок и перформансов, которые только видел город. Однажды Аркестр устроил два вечерних концерта с участием 100 музыкантов, которые едва могли втиснуться в тесное помещение, и для того, чтобы координировать действия такого числа исполнителей, Сан Ра репетировал сменами — непрерывно на протяжении 24-х часов, менялись лишь музыканты и инструментальные секции. В другой раз Дороти Донеган и Сан Ра устроили в Сквате «двойные концерты» — сначала выступая вместе, а потом поодиночке с

Аркестром. Скват, во всяком случае, привлекал более разнообразную публику, чем Slug's: туда приходили Амири Барака, Джон Кейдж, актёры из телевизионных мыльных опер, художники, а также B-52's и другие музыканты из нарождающейся нью-йоркской панк-сцены (многие из них потом признавали влияние Сан Ра).

В 1979 г. в свет вышли девять пластинок, и вместе они свидетельствуют о громадном спектре репертуара группы в то время. Чтобы получить представление о его размахе, достаточно трёх примеров: на "Springtime Again" со *Sleeping Beauty* группа томно распевает «Весна, вновь наступила весна» на фоне сочных, мечтательных и никуда не ведущих текстур; "UFO" с *On Jupiter,* откровенно говоря, представляет собой диско-запись с биг-бэндовыми риффами, наложенными на диско-ритмы. (Во время репетиций некоторые музыканты выразили недовольство тем, что Сонни просил их послушать кое-какие примеры популярных тогда диско-записей: «Это фальшивое дерьмо, Сонни.» «Это фальшивое дерьмо — чьи-то надежды и мечты», — с упрёком возразил он. «Не будьте такими снобами!») В заглавной пьесе пластинки *I Pharaoh* Сан Ра вернулся к своим египетским интересам, объявив на фоне флейт и барабанов, что современные египтяне — не его люди; что мир разрушил его царство: «Я — Фараон, мне положено знать; единственное, что от меня осталось — это бессмертие. Почему бы вам не стать моими людьми сейчас? Отдайте свою смерть мне.» Тем временем вокальные распевы становятся полифонически многослойными, и весь проект как бы срывается с якоря.

28 марта 1979 г. в реакторе атомной электростанции на Острове Трёх Миль, которая располагалась на расстоянии меньше 100 миль от Филадельфии (притом с подветренной стороны), произошла авария, и на протяжении недели из города происходила эвакуация населения, которое только и говорило о ядерной катастрофе. Сан Ра очень озаботился тем, что ядерная энергия вышла из повиновения, и будучи в редком для него антитехнологическом настроении духа, говорил всем, кто хотел слушать, что единственная разумная и дешёвая форма энергии — это солнечная; он предлагал использовать её с детских лет. В следующие несколько лет в его интервью был заметен растущий страх перед возможностью ядерного апокалипсиса, а в конце 80-х он добавил в список своих опасений ещё загрязнение окружающей среды — правда, это загрязнение часто служило скорее метафорой пороков Земли, чем частью некого политического движения («хозяин нашей планеты отомстит за плохое с ней обращение»). В 1982 г. он записал песню "Nuclear

War", которая стала одним из первых примеров протест-рэпа:

Ядерная война…
Говорят о
Ядерной войне…

Это крупная херня
Разве вы не знаете
Если нажмут эту кнопку
Твоей заднице придётся исчезнуть

Будучи убеждён, что это хитовая сорокапятка, он послал её на Columbia Records, где не проявили интереса, и в конце концов он продал её лондонской фирме Y, которая сделала 12-дюймовую сорокапятку, предназначенную для диск-жокеев.

Сан Ра подходил к своему 70-летию, и теперь он писал и исполнял меньше новых композиций. Репетиционное время также сократилось, что привело к большей стандартизации выступлений группы — в программах было всё меньше сюрпризов. Новые пластинки выходили с темпом две-три в год, и хотя они иногда были небрежно составлены и не так поражали новаторством, как в прошлом, в них всё же могли содержаться сюрпризы. На сеансе записи 1982 г. в Variety Sound, где был записан альбом *A Fireside Chat With Lucifer,* родился необычайно широкий массив музыки: "Smile" Чарли Чаплина, "Drop Me Off In Harlem" и "Sophisticated Lady" Эллингтона, а также длинная заглавная пьеса — композиция в свободном стиле, построенная на космических аккордах и органных сигналах Сан Ра; пьеса, сохраняющая лирическую остроту, несмотря на свободное построение и текстуры, поощряющие возникновение и зарождение звучаний из глубин группы — так, как будто за всем этим не стояло никакого человеческого замысла. Органная игра Сан Ра в пьесе была основана скорее на шёпоте, заиканиях, дрожи и нарастании-ослаблении.

В 1982 г. Сан Ра (вместе с Каунтом Бейси, Кенни Кларком, Сонни Роллинзом, Диззи Гиллеспи и Роем Элриджем) получил награду Национального Фонда Содействия Работникам Искусств — «Мастер Американского Джаза», а 5 декабря стал членом «Величайшего Чикагского Джаз-Оркестра Всех Времён», составленного журналом Chicago Tribune Magazine. Он достиг выдающегося положения, когда мог (по крайней мере, теоретически) играть практически на любой концертной площадке Соединённых Штатов. В начале 80-х он работал в таких авангардных местах, как Squat или Art On The Beach в Нью-Йорке;

его звали в такие университеты, как Висконсинский, Принстон, Темпл, университет Брандейса, Гарвард (там он, как и Мальколм Икс, прочёл лекцию); он играл в мэйнстримовых заведениях типа вашингтонского Кеннеди-Центра и нью-йоркского Музея Уитни; он мог играть в танцзалах Канзас-Сити, кантри-энд-вестерн-барах Северного Голливуда или на Чикагском Джазовом Фестивале; каждое лето он гастролировал по Европе; и даже в Филадельфии, где ему всегда приходилось еле-еле сводить концы с концами, его с радостью принимали в таких муниципальных залах, как Penn's Landing или Афро-американский Музей. Он нашёл способ представлять публике традиционные джазовые ценности и исследования фри-джаза, поп-песни и даже кое-какие классические произведения (например, Шопена и Рахманинова), при этом сохраняя в неприкосновенности космо-драму и её идеологический смысл. Это была тонкая работа, и суть её объяснить не так легко. «Сан Ра долго поддерживал дух 60-х», — говорил Джон Синклер, — и в этом духе популистские включения уравновешивались элитарной заумью, которая была вполне способна отпугнуть публику. Но он также поддерживал дух 30-х, 40-х и 50-х. Они практиковали афро-модернизм (по выражению историка искусства Роберта Фарриса Томпсона), играя (как говорили Art Ensemble Of Chicago) «великую чёрную музыку, древность, устремлённую в будущее». Зора Нил Херстон, наверное, сказала бы, что участники Аркестра — это просто чёрные, остававшиеся чёрными.

Но в начале 80-х Америка менялась — это продолжалось уже семь или восемь лет — и хотя теперь Аркестр мог играть во многих местах, у них оставалось всё меньше слушателей, которым их музыка казалась бы чем-то большим, чем эксцентрикой или слегка дефективными дивертисментами — для большинства она была запоминающимся, но одноразовым переживанием, для некоторых — чем-то вроде такого же одноразового ритуала затянувшейся юности. Свинговые ретроспективы и комедийный материал пользовались у публики популярностью — как, например, групповое пение в конце представлений (в 1984 г. на Чикагском джазовом фестивале 25 тысяч человек радостно распевали: «Мы — дети Солнца»); но это была какая-то анонимная популярность группы из Зала Истории Джаза. К тому же, будучи одновременно всюду, они стали гарантированно невидимыми.

Хотя работы было сколько угодно, в середине 80-х найти ангажемент, достаточно выгодный для того, чтобы возить большой состав по стране, становилось найти всё труднее, и Аркестр в таких делах, как поиск работы и реклама, часто

полагался на друзей — особенно если речь шла об иногородних выступлениях. В Лос-Анджелесе они звонили Олдену Кимброу; в районе Сан-Франциско жили Джон и Питер Хайндсы, два молодых музыканта, ставших друзьями группы и и посвятивших себя ей — они помогали с бронированием мест, печатали сокращённые варианты *Неизмеримого Уравнения,* которые группа продавала после концертов; кроме того, они записали сотни часов разговоров с Сан Ра и группой и впоследствии опубликовали их под названиями *Sun Ra Research* и *Sun Ra Quarterly;* в Канзас-Сити у них был преподобный Дуайт Фриззелл (глава Церкви Всеобщей Жизни, бакалавр изящных искусств, доктор метафизики, музыкант, художник и фотограф); на Восточном побережье — Фил Шаап с радиостанции WKCR, а позже Труди Морс; в Европе — Виктор Шонфилд, Иоахим Берендт, Хартмут Геркен и тринидадский мистик Фрэнк Хаффа. И сейчас в долгосрочной перспективе группа могла полагаться только на Европу с её фестивалями. Не случайно Европа казалась Сан Ра единственным местом, где к его музыке относятся с уважением, где ему предоставляют большие залы, хорошие рояли и звуковые системы, и где искренние средства массовой информации. Время от времени какой-нибудь театр в Штатах решался на всё — как, например, осенью 1984 г., когда Театр Лидии Мендельсон в Энн-Арборе дал Сан Ра и Джун Тайсон возможность появиться на сцене на тронах, появляющихся и исчезающих сквозь люки. Однако гораздо чаще им доставалось второсортное пианино и какая-нибудь случайно подвернувшаяся усилительная система. Но несмотря на обескураживающие обстоятельства Сан Ра никогда не отступал, даже когда кто-нибудь говорил ему, что джаз мёртв: «Джаз не мёртв. Джаз не может умереть. Мертвы музыканты… они мертвы уже двадцать последних лет!»

В 1983 г. состоялась ещё одна поездка в Египет, во время которой была записана пластинка *Sun Ra Meets Salah Ragab In Egypt* — на одной стороне там играет Рагаб с Cairo Jazz Band, а на другой Аркестр исполняет композиции Рагаба "Egypt Strut" и "Dawn". В конце года прошло трёхмесячное турне по Европе; в конце октября Сан Ра оставил Аркестр в Париже и в течение недели сыграл в Милане, на Цюрихском джазовом фестивале, Берлинском джазовом фестивале, Монтрё, Брюсселе и Нанси в составе группы Sun Ra All Stars — Арчи Шепп, Маршалл Аллен и Джон Гилмор на саксофонах, Дон Черри и Лестер Боуи на трубах, Ричард Дэвис на басу и Филли Джо Джонс, Дон Мойе и Клиффорд Джарвис на барабанах; пресса могла бы назвать этот состав «супергруппой» тогдашних фри-джаз-музыкантов.

Но самая мощная супергруппа из всех образовалась, когда

Рик Руссо и Бронвин Рукер пригласили двух музыкальных архитекторов, независимых изобретателей современного шума — Джона Кейджа и Сан Ра — выступить 8 июня 1986 г. в Музее Кони-Айленда на концерте в пользу новообразованной компании Meltdown Records. Помимо общего в тех ролях, которые они сыграли в истории музыки, Кейдж и Сан Ра были оба прекрасными «говорунами», мастерами анекдотической мудрости, автомистификаторами и жрецами небольших, но очень влиятельных музыкальных культов. А когда Кейджа попросили назвать десять слов, которыми можно было бы определить труд всей его жизни, одним из них он назвал дисциплину. Неизвестно, что думал о предстоящей встрече Кейдж, но Сан Ра сказал группе, что Кейдж — самый значительный евро-американский композитор, и что ему удивительно, как это его пригласили выступить вместе с ним.

Когда наступил назначенный день, на тротуаре возле музея зазывала и женщина-змея обрабатывали публику, приглашая её зайти внутрь, где посетителям в ожидании начала большого шоу разносили пиццу и напитки. Сан Ра и Кейдж немного поговорили перед выступлением, но этих разговоров никто не слышал. Ра вышел первым; ему предшествовал танцор Тед Томас, освящавший пространство перед ними с помощью курительницы; потом Маршалл Аллен сыграл на ветровом синтезаторе фанфарное вступление, после чего появился Джон Кейдж. Сан Ра, одетый в пурпурную тунику с рукавами из серебряной фольги, уселся за Yamaha DX-7 и несколько минут тихо играл, пока Томас танцевал, распространяя аромат благовоний. Потом Кейдж, одетый, как обычно, в джинсовый костюм, несколько минут производил ртом тихие шумы. Так всё и продолжалось дальше. Лишь однажды, в течение какой-то секунды, они заиграли вместе, когда Сонни добавил Кейджу несколько мягких колокольных тонов — но потом остановился, вероятно, почувствовав, что Кейдж был где-то в другом месте. Потом Сан Ра почитал свои стихи под аккомпанемент своих же клавиш; Джун Тайсон спела "Enlightenment", потанцевала с двумя мужчинами-танцорами, и всё кончилось. Впоследствии Кейдж сказал Сан Ра, что один его друг-писатель говорил ему, что если он хочет шагнуть в музыке дальше и не хочет отстать от времени, ему нужно слушать Сан Ра. Сан Ра улыбнулся и — как «обычный человек» в команде комиков — сказал: «Я сам был в таком же положении.» Через какое-то время, когда кто-то спросил Кейджа о том, как он играл с Сан Ра, Кейдж поправил собеседника: они не играли вместе.

Несмотря на рутинизацию выступлений группы, Сан Ра время от времени мог удивить даже своих старейших поклонников —

иногда каким-то совершенно новым материалом, иногда малейшими переменами в старом. В 1989 г., возвращаясь из Египта, Аркестр выступил в Театре Орфея в Афинах (Греция) — Хартмут Геркен говорил, что они «играли как будто в трансе. Сонни покрасил лицо ярко-красным, его туника тоже была красной, а Аркестр был одет в синее и чёрное»; они находились под влиянием Скорпиона.

На 19 и 20 июля 1984 г. в Lennox Chalet на Лоуэр-Ист-Сайд были объявлены вечера с Сан Ра и оркестром Omniversal Symphonic из 100 музыкантов; и хотя в один вечер играло всего 80 музыкантов, а в другой — 50, тем не менее это была радостная встреча таких нью-йоркских фри-джазовых исполнителей, как Гэри Барц, Калапаруша, Рашид Али и Чарльз Тайлер. Приятное впечатление было слегка испорчено лишь тем, что после концерта музыкантам пришлось часами стоять в очереди, чтобы получить от Сан Ра свои сорок долларов (он настоял на том, чтобы раздать деньги собственноручно).

Сатурновское производство пластинок снижалось, но в период с 1986 по 1988 годы была выпущена серия хорошо спродюсированных альбомов, записанных другими компаниями — *Reflections In Blue, Hours After, Blue Delight* и *Somewhere Else* — на них была хорошо заметна склонность Сан Ра к старым свинг-стилям. Несмотря на это, в каждой из пластинок было некое своё настроение, некий элемент концептуального украшения, не дававший им попасть в отделы ностальгии. Например, на *Reflections In Blue* была песня Джерома Керна "I Dream Too Much" (сама по себе довольно странная 80-тактовая баллада), которую Сонни пел так, что фразы завершались четверть-тонами — он сказал, что на эту идею его натолкнуло некое движение в гармонии оргигинала; "State Street Chicago" с того же альбома представляла собой недвусмысленную риффовую свинг-мелодию, но Сан Ра при помощи синтезаторных звуков «игрушечного пианино» придал ей беспокойный характер; в "Say It Isn't So" присутствовала хорошо сыгранная традиционная свинг-аранжировка, но гитарные облигато Карла Леблана тем не менее были достаточно остры, чтобы навести на мысль о битональности; и по правде говоря, сколько бы на этих пластинках ни было милых поп-напевов, на четвёртом или пятом прослушивании в них могла проявиться какая-нибудь угловатая контр-мелодия, способная вывести слушателя из равновесия.

Один из участников поп-группы The Blasters нанял Аркестр для аккомпанемента в трёх песнях ностальгического альбома *Un "Sung Stories";* они были записаны на сеансе в Variety Studios, начавшемся в 8:30 утра после ночи выступления в клубе Sweet

Basil и продолжавшемся 17 часов. Сонни вышел из-за пианино лишь три раза — в остальное время он писал аранжировки и репетировал с группой. Они записали песни Кэба Кэллоуэя "The Ballad Of Smokey Joe", "The Old Man Of The Mountain" и "Buddy, Can You Spare A Dime?".

Формальное признание творчества Сан Ра получило продолжение, когда (первый раз за 33 года) он вернулся в свой родной штат, где был введён в Зал Музыкальной Славы Алабамы (вместе с Джо Джонсом и другими музыкантами), после чего был принят в доме губернатора штата Джорджа Уоллеса. В 1987 г. радиостанция WKCR-Columbia устроила недельный, 24 часа в сутки, фестиваль его творчества, в ходе которого в эфир передавались долгие интервью с группой и Сан Ра, а также малоизвестная и записанная частным порядком музыка типа сорокапяток, которые до этого вряд ли кто слышал. Слушателей, засыпавших с включённым радио, иногда среди ночи будил леденящий звук синтезатора Сан Ра, жужжащий в качестве фона для его бесстрастных поэтических деклараций.

В 1988 г. он был введён в Зал Джазовой Славы Алабамы в Бирмингеме. Это триумфальное возвращение домой много для него значило, и он говорил об этом как о подтверждении своей правоты. Однако когда его попросили дать биографическую информацию для витрины, которая должна была быть установлена в новом помещении Зала, он ничем не помог — правда, и не стал говорить, чего писать не нужно. Так что в витрине были навечно отпечатаны слова Herman S. Blount (он же Sun Ra). Прилетев в город на эту церемонию, он избегал встреч со старыми друзьями и родственниками, за исключением трубача Джотана Коллинза — Сан Ра позвонил ему и попросил сопровождать его на обед и прочие торжества. Хотя он не сделал никаких уступок провинциальности своей родины и прибыл в полном сценическом костюме, на всякий случай ему хотелось иметь рядом кого-нибудь знакомого. Хорошо подготовленная церемония проходила в бирмингемском зале Boutwell Auditorium. И там, в эпицентре борьбы за гражданские права, Сонни заявил, что его музыке удалось то, чего не добились вожди движения: его (в отличие от Нэта Коула, чей концерт в этом самом зале был сорван сегрегационистами лет 20 назад) встречали здесь с радостью и уважением.

В 1988 г. Аркестр впервые побывал в Японии — их весьма эффектно сняли на киноплёнку на фестивале Aurex ("Live Under The Sky") в Токио, после чего группа сделала запись в зале Pit-Inn, из которой получился интересно сделанный набор пластинок с picture-диском. Далее последовало ежегодное турне по Европе.

Даже если их музыка была не так поразительна, как когда-то, с Сан Ра невозможно было соскучиться. Когда они были в Берлине, Сан Ра похитили. Он стоял, облокотившись на машину и разговаривая с какими-то людьми, как вдруг они затащили его внутрь и уехали в ночь, даже не закрыв дверь. Группа искала его несколько часов и уже начала паниковать. Неожиданно он вернулся и сказал, что эти люди, назвавшиеся рецензентом и фотографом, возили его в планетарий, чтобы взять интервью. Им хотелось узнать тайну чёрной космической программы. «Они начали задавать мне вопросы — странные вопросы, например, как я собираюсь увезти с нашей планеты чёрных. Какой космический корабль будет использоваться? На каком топливе он будет работать? Из какого он будет материала?» Он сказал им: «Я не применяю никакого бензина. Я применяю звук. На этой планете вы ещё не достигли такой стадии, когда звуком можно будет заправлять корабли, машины и обогревать дома. Ваши учёные ещё до этого не додумались. Но это произойдёт. Будет так, что вы возьмёте кассету, вставите её в автомагнитолу, и машина поедет — но, конечно, тут нужна правильная музыка. И машина не взорвётся…»

В общем, в этом случае для Сан Ра не было ничего необычного, но кое-кто из группы начал выражать недовольство и говорить, что это «подстава», очередная его шутка. Но кто мог бы сказать наверняка? У Сонни разграничительная линия между повседневным и театральным была весьма тонка. Особенно это касалось денежных дел — тут всегда были какие-то вопросы. Дело было не в том, что Сан Ра жил так уж хорошо, а в том, что финансы такого коллективного предприятия, действующего в крайних областях музыки, были (в лучшем случае) в непростом состоянии — в невозможном, как говорил он — и мистификация финансовых вопросов была скорее реальна, чем сфабрикована. Так что когда однажды группа возвратилась из Италии и Сан Ра внезапно куда-то исчез, а через несколько дней вернулся и сказал, что у него украли заработанные на гастролях деньги, кое-кто заподозрил, что он прятался в гостинице балтиморского аэропорта, чтобы только не говорить, что у него не хватит денег заплатить музыкантам. Но кто бы мог сказать наверняка?

Что бы ни случилось в тот раз, Сан Ра *действительно* грабили, поскольку бутлеги, записанные на их выступлениях, появлялись то там, то тут по всему миру; а без нормального менеджера и бухгалтера Аркестру очень легко было получать совсем не столько, сколько полагалось, а деньгам — утекать неизвестно куда. Сан Ра озаботился авторскими гонорарами за свои композиции — он подозревал, что в Соединённых Штатах

его права не учитываются как положено, а за границей его гонорары достаются кому-то другому. Однажды он объявил, что хочет проверить свои авторские права в Библиотеке Конгресса и нанял лимузин, чтобы отвезти его и гастрольного менеджера Спенсера Уэстона в Вашингтон («Учёные должны путешествовать не хуже эстрадных артистов»). По пути они купили гамбургеров, сыра и молочных коктейлей, и он неприятно удивился, когда ему не разрешили пронести их в библиотеку.

В 1988 г. группа опять вернулась в Бирмингем — теперь на оплачиваемый концерт в клубе The Nick, после чего выступила в Коттон-Клубе в Атланте, Nightstage в Кембридже, Kuumbwa Jazz Center в Санта-Крузе, Slim's в Сан-Франциско, на фестивале «Монтрё-Детройт» и на Чикагском джазовом фестивале. Для фестивалей Сонни расширил секцию перкуссии, добавив троих барабанщиков (Бастера Смита, Лакмана Али и Небесного Самурая), Кваси Асаре на африканских барабанах и бразильскую труппу из Нью-Йорка, в которую входили танцоры-перкуссионисты Лоримил Мачадо и Гато, а также два барабанщика — Элсон (Дос Сантос) Насименто и Хорхе Силва. Насименто остался в составе группы и продолжал играть в ней на *сурдо*.

В свои 74 года Сан Ра начал задумываться о том, есть ли ещё какая-то площадка, студия или музыкальный жанр, в которых он не проявил себя. Однажды, посмотрев по телевизору шоу Дэвида Леттермэна, он послал в Нью-Йорк Дэнни Томпсона узнать, можно ли группе выступить в программе. Продюсеры попросили посмотреть что-нибудь из репертуара группы, и Дэнни дал им видеоклип "Calling Planet Earth" с психоделическими зрительными эффектами Билла Себастьяна — но бригаде Леттермэна показалось, что это для них слишком заумно. Между прочим, Сонни в Вашингтоне ни с того ни с сего пришло в голову зайти к русскому послу и узнать, может ли Аркестр сыграть в России («Я сказал, что мы играем музыку мира, и им это должно быть интересно.»)

Может быть, это было случайным совпадением, но когда Хэл Уиллнер задумал джаз-поп-трибьют киномузыке Уолта Диснея под названием *Stay Awake,* он попросил Аркестр записать пьесу "Pink Elephants On Parade" из фильма *Dumbo.* Как раз чего-нибудь такого и хотелось Сонни. Он подошёл к заданию серьёзно, купил фильм на видеокассете и обрадовался, узнав, что Дамбо — это добродушный слон, умеющий летать и тем не менее считающийся фриком. В одиночестве Дамбо проводил время, глядя в ночное небо. К тому же в фильме присутствовали пирамиды, ближневосточные темы, кое-какая до-психоделия и упоминания о

космосе, а также хиповые вороны — так что Сан Ра объявил, что у него есть с Дамбо много общего. Однако когда он увидел подготовленную Уиллнером аранжировку, то сказал, что там всё неправильно и начал её переписывать. Для её завершения понадобился 18-часовой студийный сеанс. Но кинокритик Дж. Хоберман так написал об этой короткой пьесе:

> Почти обыкновенная аранжировка песенки, повествующей о психоделическом фрикауте Дамбо, она поётся с таким фальцетным энтузиазмом, что можно подумать, будто там действительно идёт речь о чём-то серьёзном — например, о той части населения, которую не увидишь в Soul Train.

Теперь, когда Сонни познакомился со всем песенником Диснея, в течение следующего года он подготовил столько киномузыки, что мог вывезти группу на гастроли как Disney Odyssey Arkestra и играть целые вечера на основе этого материала, в настроении, которое можно было бы из жалости назвать «грубоватым юмором»: на концертах было много фальцета и бассо-профундо, шляпы с мышиными ушами, сальто в исполнении саксофониста Ноэла Скотта и танцор в костюме Дамбо. В программе было множество песен из *Спящей красавицы, Белоснежки и Семи Гномов* — всё это были юмористические обработки, за исключением "The Forest Of No Return", слова которой звучали наподобие какой-нибудь собственной поучительной песни Сан Ра о жизни на Земле. Теперь в его каноне Уолт Дисней имел статус Флетчера Хендерсона или Эллингтона:

> Мне казалось, что Америка не даёт должного статуса — или должного признания — тем, кто делает что-то существенное. Мне казалось, что она признаёт лишь тех, кто делает что-то плохое (и сажает их в тюрьму), но не признаёт заслуги тех, кто делает что-то хорошее. И мне показалось, что я мог бы внести в это уравнение некое равновесие — что-то сделать для признания заслуг тех, кто был до нас, тех, кто делал что-то доброе. Я работал с творчеством Дюка Эллингтона, Флетчера Хендерсона, Бейси — сначала я занимался этим. Чёрные люди всё ещё спали, они не помогали мне в этом. Потом я начал работать с наследием Джорджа Гершвина, Ирвинга Берлина, Коула Портера — и наконец я дошёл до Уолта Диснея… таким образом я могу показать космическим силам, что были хорошие люди, шедшие этим путём.

> Потому что если они посмотрят на мир в его сегодняшнем состоянии, они, наверное, придут и уничтожат людей, потому что скажут: «У них неправильный интеллект.» Но если я выдвину вперёд Флетчера Хендерсона или Уолта Диснея, это будет как щит, щит красоты.

Выходили две последние пластинки «Сатурна» — обе записанные на концертах в Knitting Factory 29–31 января 1988 г. Это была необычная пара представлений, из которой получились странные пластинки — и те, и другие раскололи представления публики о том, на что был способен Сан Ра в то время; они делают бесплодными попытки биографа провести чёткую эволюционную линию, соединяющую части творчества Сан Ра во времени. В эти вечера Сонни применял на своих клавишах особенно резкие установки и заставлял музыку звучать почти без перерывов — он сильно нажимал на солистов, умудряясь добиться соответствия электронным клавишным звучаниям. За исключением распевно-эпической вещи "This World Is Not My Home", материал по большей части был новым или импровизированным: оживлённый металлический вальс, безритмовые потоки звука, старомодные, но высокотехнологичные блюзы. Вокал Арта Дженкинса, пропущенный через металлический мегафон, особенно чётко перекликался с синтезаторными звуками Сонни, журча, булькая и скользя от тона к тону: это был космос, но космос, стоящий одной ногой в сточной канаве. На упаковке пластинок стояли выведенные от руки буквы *Hidden Fire 1* и *2* (ну, и по традиции, некоторые экземпляры были помечены 3 и 4 — хотя пластинки были те же); а поскольку они продавались только со сцены, то сразу же стали коллекционными редкостями.

СОВРЕМЕННАЯ ЖИЗНЬ

Жизнь в доме на Мортон-стрит состояла главным образом из повседневных нужд: закупки, уборки, приготовление пищи; участники Аркестра, работавшие в других местах, должны были так зарабатывать на жизнь, чтобы это не конфликтовало с выступлениями и репетициями. Они смотрели телевизор (Сан Ра особенно любил мультфильмы, и Roadrunner был его фаворитом), отмечали Рождество и День Благодарения, устраивали праздничные обеды и дарили друг другу подарки. Сонни, вообще-то, мог быть щедрым и ему нравилось покупать подарки друзьям. Он любил парады-пантомимы, а иногда на Новый Год ходил по улице в гуще веселящегося народа.

Его часто видели едущим в поезде со станции Джермантаун в центр города, и большинство людей смотрели на него, ничуть не удивляясь. Гейл Хокинс, его соседка, вспоминает, как однажды увидела его с наушниками на голове и, присев рядом, спросила его, что он слушает. Когда он передал ей наушники, она поняла, что они были никуда не подключены. В городе он мог зайти в магазины пластинок (там помнят, что он покупал органные трио и переиздания Флетчера Хендерсона) или в лавки, торгующие одеждой — а мог сесть на другой поезд и поехать в Западную Филадельфию, в египетский зал музея Университета Пенсильвании. Или же мог остановиться в библиотеке Университета Темпла. У него развились связи со студенческими группами Темпла и студенческой радиостанцией WXPN в Университете Пенсильвании — он часто принимал участие в её передачах. Он стал известен настолько, что его пригласили читать лекции в Бесплатной Библиотеке Филадельфии, а также в нескольких общинах.

Музыканты, жившие в доме, рассчитывали на него в смысле организации их повседневного графика и обеспечения средств проживания, но от него также ожидалось, что он будет просвещать, развлекать и вести их от приключения к приключению, постоянно поддерживая в них уверенность, что они на правильном пути. Некоторые считали, что он чрезвычайно одарён свыше: что он может делать предсказания будущего, проникать в другие измерения (например, в параллельный мир, где живут Люди-Тени), что у него есть контакт с силами на других планетах или в других вселенных, что он, может быть, знает секрет преодоления смерти. Это была тяжёлая ноша — когда он в чём-то ошибался, или когда умирал какой-нибудь участник Аркестра, ему приходилось объяснять эти противоречия.

Ему не всегда было легко быть счастливым. Он вложил всю свою жизнь в музыку, а она часто либо игнорировалась, либо (что ещё хуже) воспринималась как какая-то шутка. Они ехали на какой-нибудь европейский фестиваль, где им расточались неумеренные похвалы, а потом возвращались в дом, которому требовалась новая система отопления и капитальный ремонт в этом приходящем в упадок районе. А когда Сан Ра грустил, он мог привести в уныние всех вокруг себя. Он уходил за горизонт и видел лежащие перед ними красоту и новые возможности. Только музыка могла развеять мерзость и беспорядок, окружавшие его: «Я ненавижу повседневную жизнь. Эта планета похожа на тюрьму. Я пытаюсь освободить людей. Я наблюдал за этой планетой с других планет и чувствовал то, что я вижу в своей музыке.»

Бессонница давно стала для него привычным состоянием — сон приходил к нему в неожиданных местах, он часто был неполон и неудобен, но мог ввести его в состояние, в котором он жил жизнью других планет (иногда он был там туристом и покупал дорогие (но не облагаемые налогом) носки и брюки поразительных тканей и цветов. Именно в одном из таких снов — он охотно называл их психическими переживаниями — он нашёл в себе наибольшую гармонию с Сатурном. В других снах он видел известных исторических лиц — например, в одном из них он видел Христа и Люцифера, выглядящих друзьями; они ждали какого-то собрания, на котором распределялись задачи по работе во вселенной. Но прежде всего ему виделось то, что было неправильно на планете Земля:

> В том, как человек определяет свою жизнь, есть что-то неправильное. Мир проходит через деструктивную фазу, а вселенная смотрит, как бы помочь людям — а не уничтожить их. В супермаркете ты имеешь право выбрать любую вещь, причём все они для тебя нехороши — то же самое со вселенной.

«Люди на Земле должны совершить ошибку и сделать что-нибудь правильное; они так долго делали всё не так, что если они вдруг сделают что-то правильно, это будет ошибкой.»

«Ему не были нужны люди в их обычном состоянии», — говорил Джаксон.

> …Чего добились люди? Иногда он говорил: «Они увидели на дороге развилку и никуда не пошли.» Или: «Они были на правильном пути, но шли в неправильном направлении.»

Однако прежде всего он знал, что его судьба — быть вождём; он почти постоянно отрекался от этой роли и сожалел о ней. Временами он намекал, что появился на Земле в космически значительный день, но никогда не считал себя мессией — на самом деле он считал, что в истории человечества было много мессий, может быть, тысячи, и некоторые из них были добрыми, а некоторые злыми. Но осознать свой собственный мессианский статус значило обеспечить себе смерть, потому что на Земле не уважали лидеров, относились к ним презрительно; особенное недоверие к лидерам проявлялось в Соединённых Штатах — в Декларации Независимости говорилось, что это страна людей, управляемая людьми для людей; там не было ни слова о лидерах.

Он сам никогда не хотел быть лидером — ни группы, ни религии, ни людей. Даже призыв к роли посланника — т.е. его НЛО-переживание — был по сути уклонением от этой обязанности. Он был силой поставлен Творцом на должность специалиста по улаживанию конфликтов во вселенной. «Я не вождь, не философ, не религиозный деятель — я всего лишь личность, желающая представить нечто такое, что сможет изменить людей. Я настройщик, координатор… Я готов, способен, но не имею желания. Я не буду проповедовать жителям Земли… пусть они сами придут ко мне!»

Во всём, что он говорил, присутствовало глубокое презрение к человечеству — и лежащая в основе этого космическая рана. Ни одно интервью не обходилось без дезавуирования человечества: «Человек — это страшное слово для обитателей галактики. Настолько страшное, что они произносят его по буквам — «Ч-Е-Л-О-В-Е-К»»:

> Я не ищу лидерства… Я никуда не поведу людей. Единственная причина, по которой я здесь, состоит в том, что Творец послал меня сюда против моей воли. Если можно как-нибудь отделаться от просвещения этой планеты, я сделаю это с величайшим удовольствием и предоставлю людям оставаться в их темноте, жестокости, ненависти, невежестве и во всём прочем, что они натащили в свои дома обмана.

Когда его усилия в пользу чёрных людей игнорировались, он шёл ещё дальше:

> Кто-то сказал, что вокруг меня существует заговор молчания… Похоже, в этом виноваты и чёрные люди — они вовсю старались создавать мне трудности. Что очень удивительно. Но это правда — они старались. И правда

то, что они до сих пор этим занимаются. Поэтому я должен отделиться от чёрных людей. И перестать называть их своими людьми. Потому что твои люди не пытаются помешать тебе. И я говорю, что у нас не чёрные (black), а тормоза (block).

Лидерство было для него особым несчастьем, потому что предполагало определённую изоляцию; он чувствовал, что все лидеры созданы для страданий из-за своей деятельности. Дюк Эллингтон был одиноким человеком, так и не сумевшим достичь всего того, что хотел. И Сан Ра никогда не слышал, чтобы его музыка исполнялась правильно: «Никто не играет её так, как надо. Эта музыка недостаточно хороша.» Разочарование Сан Ра простиралось даже на его последователей и на его труды с Аркестром. «Иногда я встречаюсь с музыкантами, которые не имеют эмоциональной связи с музыкой», — говорил он. «Может быть, от них ушла жена, или что-нибудь ещё. Я взял к себе многих музыкантов, которые не представляли из себя ничего, и помог им собраться. Они шли дальше и всегда от меня уходили. Пока у них не было денег и пока им была нужна моя помощь, я никогда не требовал от них ничего сверхъестественного. А потом, когда они вставали на ноги, они забывали обо мне.» Самым последним разочарованием был разрыв с Дэнни Томпсоном. Сан Ра сказал, что Дэнни скрывал от него свой брак, а теперь он хочет переехать в Техас. Это был сильный удар по организации, и Сонни рассматривал это как предательство со стороны очевидного наследника.

«Я никогда не хотел успеха. Я хочу быть единственно тем, чем я могу быть, если меня никто в Америке не останавливает — то есть неудачником. И я не вижу в этом ничего плохого — я законченный неудачник… А поскольку я был успешным неудачником, я могу иметь успех.»

В июне 1989 г. их опять пригласили в Бирмингем сыграть на City Stages — фестивале, проходившем на территории старого металлургического завода Шлосса, на сцене, окружённой призрачными мегалитами остановленных доменных печей. Перед концертом Аркестр устроил Солнечный Марш — парад по центру города со знамёнами и символами Солнца. Когда они дошли до Келли-Инграм-Парка, где когда-то демонстрации в защиту гражданских прав разгонялись при помощи собак и пожарных шлангов, его попросили благословить парк. Он был заметно смущён: «Я был на этом месте. Я не священник и не проповедник, так что я произнёс космо-благословение.» Там произошло что-то вроде воссоединения с членами его семьи — даже с дальними

родственниками, приехавшими из Южной Алабамы. Они пообедали в Dreamland — первоклассном барбекью-заведении Алабамы (участники группы, придерживавшиеся вегетарианства, ели белый хлеб с соусом). После этого группа дала ещё один концерт (только для приглашённых) в Southern Dance Works Studio. На следующий день они уехали играть в серии фестивалей в Канаде, но 4 июля в Баттери-Парке вместе с Доном Черри сыграли ещё программу-бенефис в пользу фонда «Новая Дикая Природа».

В сентябре звезда *Полицейских из Майами* Филип Майкл Томас пригласил группу в свой театр в Северном Майами. Томас узнал о Сан Ра от некоторых танцоров Аркестра с Западного побережья, которых он знал по совместной работе в *Hair*. Прошла очередная церемония официального признания — мэр Северного Майами обьявил этот день Днём Сан Ра, а Томас преподнёс ему маленькую резную пирамиду.

В октябре, играя в Югославии, они наконец нашли способ проникнуть в Советский Союз, правда (к общему удивлению) в Тбилиси (Грузия) — там Ясон искал Золотое Руно. Они выступили на фестивале вместе с бывшими участниками Jazz Messengers Арта Блейки, в концерте, приуроченном к 75-летию Сан Ра. В течение пяти дней они играли, посещали местный винзавод, знакомились с местными музыкантами, и были поражены, насколько хорошо там знают их музыку. Группа вернулась в Штаты как раз к выступлению на CBS-телешоу Дэвида Сэнборна *Ночная музыка* — это было 10 декабря, и полуночные зрители впервые увидели по телевидению интервью Сан Ра; вскоре после этого он выступил в телепрограмме NBC *Ночной дозор*.

Концертный график Аркестра на первые десять месяцев 1990 г. привёл бы в ужас любого исполнителя, но для 76-летнего старика и его немолодой группы это было вообще нечто из области чудесного: Nightstage в Бостоне; неделя работы в Дартмут-колледже; переезд в Европу, там — Вуппераль в Германии, Леевардeн в Нидерландах, Штутгарт, Стамбул; колледж Св. Иосифа в Филадельфии, Wolf Trap в Вирджинии, Slim's в Сан-Франциско и ещё три выступления в Северной Калифорнии; затем Паломино-клуб в Северном Голливуде, Club Lingerie в Лос-Анджелесе, затем Денвер; свадебная церемония в Центральном Парке, потом опять Европа — Московский международный джазовый фестиваль, потом опять Штаты; почти немедленное возвращение в Европу — Bluecoat Arts Centre в Ливерпуле, студенческий союз Лондонского университета, клуб The Mean Fiddler в Лондоне; Grundy's Music Room и фестиваль City

Stages снова в Бирмингеме, Frog Island Jazz/Blues Festival в Ипсиланти, Мичиган, Orchestra Hall в Детройте; опять Европа — Lugano Jazz Festival в Лозанне, Швейцария, ещё один фестиваль в Скеппсхолмене в Швейцарии, Restaurant Kaufleuten в Цюрихе, Wigan Festival в Англии, потом Милан, где был записан альбом *Mayan Temples;* африканский уличный фестиваль в Бруклине, клуб The Bottom Line в Нью-Йорке; опять в Европу (в пятый раз за этот год) — Эдинбургский джазовый фестиваль в Уэльсе; Cat Club в Нью-Йорке, Портленд (штат Мэн), нью-йоркская Городская Ратуша, клуб Maxwell's в Хобокене; ещё раз Европа — Theatre-Carre Saint-Vincent в Орлеане, Франция, Hackney Empire в Лондоне; назад в Филадельфию и запись поэзии Сан Ра под собственный аккомпанемент на «арфе-молотилке» для лондонской фирмы Blast First. Это были главные выступления, по большей части хорошо оплачиваемые, но помимо них были и такие, доходов от которых едва хватало на дорожные расходы. (Согласно «Гастрольной Школе» Сан Ра, как только они принимали ангажемент, по которому следовало получить, скажем, 3000 долларов за один вечер, то сразу же начинали искать какой-нибудь местный бар, в котором играли на следующий день за несколько сотен — к большому неудовольствию промоутеров и клубных менеджеров.) Любой другой человек в возрасте Сан Ра нашёл бы такой график изматывающим и стал бы искать способов жить как-нибудь полегче, отговариваясь своими годами и удивляясь, как он вообще остался жив — но Сонни отказывался остановиться.

Когда Дон Глазго пригласил Сан Ра провести недельные «курсы повышения квалификации» в Дартмут-колледже, он попросил его прислать восемь-десять аранжировок, над которыми мог бы поработать Barbary Coast Jazz Ensemble — студенческий джазовый ансамбль. Но Сонни сначала захотел посмотреть на фотографию группы, после чего выслал десять сольных партий для разных инструментов — по одной на каждую композицию — но никаких аранжировок. Когда Глазго позвонил ему и спросил, что им делать с этими нотами, Сонни ответил, что каждую партию нужно транспонировать для всех инструментов, чтобы исполнители могли не спеша разучивать их в унисон. Приехав в колледж, он принялся репетировать с ансамблем так, как он привык с Аркестром — посвящая большую часть времени переписыванию партий для каждого музыканта, а сами музыканты в это время сидели и ждали.

В Wolf Trap ему показалось, что он теряет сознание — и в один момент действительно чуть не упал из-за пианино. Когда группа вернулась в Филадельфию, участники Аркестра уговорили

его лечь в палату интенсивной терапии в больнице Джермантауна. Это было нелегко, потому что Сан Ра, похоже, никогда особо не заботился о своём здоровье — он не обращался к врачу и не был в больнице многие годы, за исключением случая, когда прищемил дверью автомобиля большой палец — и даже сейчас он отправился в больницу только потому, что на этом настаивала группа. Действительно, в группе очень немногие могли угнаться за ним: он до сих пор спал всего несколько часов в сутки, не носил очков; у него был лишний вес, но всё-таки по любым стандартам состояние его здоровья было замечательно. До этого момента. Когда врач увидел, какое у него кровяное давление и какое нерегулярное сердцебиение, он сразу же положил его в больницу. Правда, через несколько дней он выписался — кое с какими лекарствами и советами по поводу питания. По этой причине пришлось отменить несколько выступлений в штате Вашингтон, но уже через две недели группа опять была в дороге — единственным изменением по сравнению с прежним временем было то, что они ехали поездом. И действительно, казалось, что он вновь обрёл бодрость.

В апреле, будучи на гастролях в Европе, они выступали на фестивале в Стамбуле — промоутеры попросили их сыграть на платформе грузовика по пути из аэропорта в гостиницу — при этом на улицах стояли толпы, приветствовавшие их как освободителей. Как раз в Турции с Сан Ра связались какие-то мистики, давшие ему *Книгу Информации* — очередной труд, якобы полученный от потусторонних сил, на этот раз переданный со спутника на компьютер. В 500-страничном манускрипте было сорок глав по-английски в знакомом духе Нового Века — главным образом там содержалась информация о космических путешествиях, советы по выживанию, объяснение сути высших сил, наблюдающих за Землёй и доказательства тайного знания, хранимого несколькими избранными землянами. И несмотря на содержащиеся в книге весьма зловещие идеи, она кончалась оптимистически — предсказанием, что после 1990 г. всё на Земле станет лучше. В следующие несколько месяцев, куда бы Сан Ра ни ехал, он выдавал разные части этой книги — критикам, поклонникам, старым друзьям, всем, кто, как ему казалось, имел дух для того, чтобы понять и использовать эту информацию; он раздавал наугад по нескольку страниц — как бы разговаривая с людьми — таким образом распространяя и «сея семена» знания, чтобы мир не думал, что он городит чепуху.

В мае, перед поездкой в Москву, он решил, что посвятит московский концерт космонавту Юрию Гагарину, и начал работать над сюитой в его честь. Когда группа приехала на место,

им предложили на выбор три гостиницы — и он, конечно, выбрал гостиницу «Космос». Пять дней, проведённые там, они осматривали достопримечательности, играли джемы с местными музыкантами, приветствовали людей, с которыми познакомились ещё в Тбилиси (когда те приезжали на их концерт), гадая, кто из их окружения был из КГБ и поражаясь масштабам города.

Для Эдинбургского фестиваля Сан Ра согласился написать аранжировки для другой группы, но так и не закончил их, в связи с чем его гонорар был существенно снижен. Он плюнул на это, но было ясно, что его сил уже не хватает на запланированную работу. Будучи в Шотландии, он купил инвернесский капюшон нехарактерного для него серого (точнее, свинцового) цвета («цвет Сатурна») и шапку «гленгарри» на замену баскскому берету с пришитым к нему куском бархата, который он обычно носил.

Второй бирмингемский фестиваль City Stages был ещё более крупным событием, чем прошлый. Майкл Шор из MTV News привез с собой съёмочную группу, чтобы запечатлеть его, заснял длинное интервью с Сонни и вновь свёл его с некоторыми бывшими его музыкантами и парой школьных товарищей. Когда Фрэнк Адамс пришёл за кулисы, чтобы поздороваться с ним (после 42-х лет разлуки), он зашёл Сонни за спину и сказал: «Спорим, ты не знаешь, кто я такой»; но Сан Ра узнал его, не оборачиваясь. Адамс рассказал, что за то время, что они не виделись, он отслужил в армии, получил в колледже степень доктора философии, работал учителем в школе, стал её директором, а сейчас работает главой музыкального образования в Бирмингеме. «Что же ты так попусту потратил время?» — спросил Сонни. «Ты был хорошим саксофонистом.»

После City Stages группа сыграла концерт в Таскалузе, а потом, по пути в Монтгомери, остановилась в Оксфорде, Алабама, истинном центре «страны Ку-Клукс-Клана»; там один из музыкантов был арестован (на него надели наручники) по подозрению в употреблении незаконного препарата. В смелом порыве, поднявшем его на новую вершину уважения (особенно среди участников Аркестра из Алабамы), Сонни отправился прямо к главному шерифу и начал свои разглагольствования: «У вас нет права арестовывать этого человека! Он не сделал ничего плохого. Он просто остановился купить гамбургер. Здесь никто ничего о нём не знает. Он даже не гражданин Соединённых Штатов. Не пытайтесь обращаться со мной, как с преподобным Кингом! Даже и не думайте! Мне не нравится, как вы позорите этот штат. Это выльется в международный инцидент. Я езжу по всему миру и мне будет стыдно говорить людям, что я из Алабамы…» Он говорил и говорил — наверное, минут двадцать.

Когда он остановился, шериф спросил: «Что ты от меня хочешь, Сонни?» В конце концов музыкант был выпущен на поруки Сан Ра. «Они сказали, что им понравился мой склад ума…»

В Cat Club они играли для Нью-Йоркского Общества Свинговых Танцев — организации, которая устраивала ежемесячные свинг-представления, на которых люди, постигшие искусство энергичных популярных танцев 30-х и 40-х гг., демонстрировали своё умение под аккомпанемент групп, игравших аутентичную музыку того периода. Однако нескладные обработки этих мелодий, сделанные Сан Ра, рассердили половину танцоров, в гневе покинувших клуб. Потом, когда живое выступление закончилось, диск-жокей поставил пластинку с настоящими записями Флетчера Хендерсона и публика пришла в изумление, когда Аркестр присоединился к музыке и стал играть её по памяти нота в ноту.

Выступление в Theatre-Carre Saint-Vincent во французском Орлеане было заявлено как концерт «симфонического джаза», и Сан Ра пришлось добавить к своему составу из 16-ти человек ещё 19 классических музыкантов (две скрипки и виолончель у него в составе уже были). Он всерьёз занялся этим проектом и купил компьютер, чтобы было легче создавать партии инструментов. Но когда они приехали в Париж, Сонни по секрету сказал Джотану Коллинзу, что у него не готовы аранжировки для расширенного ансамбля. И хотя он не просил помощи, но находился в крайнем смятении, у него даже тряслись руки. Следующие 50 часов Коллинз вместе с Сан Ра работал над партиями, переписывая и ксерокопируя их днём и ночью; он даже добавил в программу свою композицию "Alabama", а когда настал срок выступления, дирижировал Аркестром вместо Сонни. «Когда я закончил, он поблагодарил меня за это. Это был первый раз, когда я услышал, что он говорит кому-то за что-то «спасибо».»

Примерно за два года до этого Сан Ра купил для Джун Тайсон скрипку, и она начала самостоятельно учиться на ней играть, а потом стала понемногу вставлять скрипичные фрагменты в выступления. Но когда на репетиции в Париже она уселась рядом со скрипачами, классическим музыкантам сразу стало ясно, что она не училась музыке. Когда она начала читать ноты другого скрипача, он отодвинул от неё пюпитр, сказав, что это «его ноты». После того, как ещё один скрипач сделал то же самое, она пошла и купила целую кучу нот — стандарты, транскрипции мелодий Телониуса Монка, что-то из Майлса Дэвиса — и на следующей репетиции положила всё это перед собой на пюпитр и объявила струнной группе, что это «её ноты».

Для этого концерта и предстоящего лондонского ангажемента

в Hackney Empire Сан Ра добавил в состав исполнителя на табле Талвина Сингха. Когда Сингх пошёл на первую встречу с ним (в некую частную резиденцию за пределами Парижа), чтобы обсудить свою партию, оказалось, что дом полон ароматов благовоний и мирры. Когда он спросил Сан Ра, нужно ли ему репетировать с группой, тот ответил, что в этом нет необходимости — нужно просто сидеть рядом с ним и внимательно смотреть. «Он так и не сказал мне, что нужно играть: я видел только его действия, сигналы рук — он оркестровал всю атмосферу своей аурой. Эта энергия была поразительна. Я точно знал, что именно должен играть: я не мог постоянно импровизировать на фоне музыки — а поначалу думал, что именно это и потребуется.»

ИСПЫТАНИЕ

Однажды ноябрьским утром в Филадельфии Сан Ра почувствовал, что задыхается; его сердце билось то быстро, то почти останавливалось. Его опять привезли в палату интенсивной терапии, и когда медсестра увидела, какое у него кровяное давление, его опять положили в больницу. Через несколько дней он вернулся, но проснувшись однажды утром, обнаружил, что его не слушаются ноги. Участники группы рассказывают, что врач в приёмной скорой помощи для определения природы увечья и степени его тяжести задавал ему следующие вопросы: Сколько пальцев вы видите? Какой сейчас год? Кто президент Соединённых Штатов? Где вы родились? Этого оказалось достаточно, и он вызвал специалиста. Когда прибыл невролог, у двери в палату произошло какое-то совещание на пониженных тонах, а потом внутрь заглянул второй врач и сказал: «О, это Сан Ра. Он *на самом деле* с Сатурна!»

Но на этот раз всё было серьёзно. До того серьёзно, что к Сан Ра приехала сестра из Бирмингема. У него была обнаружена серия ударов, однако Сан Ра — как Боб Марли несколькими годами раньше — отрицал, что у него был удар, и говорил, что это его враги что-то ему сделали: «Есть силы, пытающиеся остановить меня. И другие силы, старающиеся помочь мне идти вперёд. Поле их битвы — это я!»

Удар затронул одну сторону тела и ноги; левая рука также едва действовала. Он просил выписать его из больницы, чтобы группа не упустила никакой работы. Но его всё же оставили там, а позже перевезли в реабилитационный центр. Будучи там, он попросил поставить рядом с его кроватью клавиши и продолжал играть одной рукой. Он звонил друзьям, чтобы успокоить их, и строил планы на будущее. В частности, он говорил по телефону с Уорреном Смитом из Variety Recording Studio, и сказал, что слышал о смерти партнёра Смита, Варгаса, и был тронут, когда узнал, что на его похоронах Смит включил фрагмент из записи Сан Ра и Кейджа.

> К его метафизическому удивлению, я сказал, что Фред до сих пор в студии. «До сих пор в студии? В смысле?» — спросил он. «Ну», — объяснил я, — «большую часть его праха я отвёз вместе со своим багажом в Коста-Рику и похоронил его рядом с родителями и другими родственниками. Но я оставил маленький тюбик у себя в квартире, а ещё один — в

студии?» «Что-что?» — недоверчиво спросил Сан Ра. «Да», — продолжал я, — «когда рабочие устанавливали новую будку управления в Студии А, я незаметно просунул прах в одну из её стен. Так что Фред *до сих пор* в своей студии!» Сан Ра, наверное, подумал, что из всех рассказанных мной историй эта самая метафизически прекрасная, и прежде чем положить трубку, сказал: «Я люблю вас обоих», причём подчеркнул слово *обоих*. Я мог лишь ответить, что тоже его люблю, и тот факт, что он позвонил мне прямо перед смертью, добавился ко множеству неизгладимых воспоминаний о парне, который однажды не дал мне прочитать заметку в лондонской «Таймс», где говорилось о его настоящем имени и настоящем месте рождения… но мы оба знали, что всё не так — и он знал, что я знал. Он смеялся — одна газета даже написала, что у него в венах зелёная кровь…

В конце ноября в Village Gate состоялся бенефис в пользу Сан Ра, на котором выступили Чарльз Дэвис, Джуниор Кук, Майкл Вайсс, Дьюи Редмэн и другие со своими группами. В январе в Sweetwater's прошёл ещё один — на нём играл Аркестр во главе с Джоном Гилмором. Были даже разговоры о концерте в честь Сан Ра в отделении нового джаза Линкольн-Центра, но из этого ничего не вышло.

Хотя его выписали из больницы, ему полагалось продолжать реабилитацию и лечение — однако к этому он относился безответственно. Он пробовал лекарства по одному, и если от какого-то из них ему становилось не по себе, он прекращал его принимать. Тем не менее каким-то образом ему удалось вернуть себе рабочее состояние, и не прошло и трёх месяцев после удара, как в феврале 1991 г. он уже отправился в Торонто. Его приходилось вывозить из фургона на кресле-каталке и усаживать за клавиши; однако вместо жалобного зрелища (которого многие ожидали) перед публикой представал величественный африканский царь в ярко-зелёном плаще с капюшоном. Правда, теперь чувствовалось, что он где-то далеко — он едва замечал публику. С его голосом тоже что-то произошло, и он уже никогда не пел и не говорил со сцены.

При всём при этом он отказывался отменять выступления. ««Представление должно продолжаться» — это очень важное заявление. Люди в тревоге; им нужна ваша помощь круглосуточно», — говорил он группе. И представление продолжалось: Миннеаполис, The Bottom Line, в апреле Европа —

фестиваль Banlieues Bleues в Монтреиле, Франция (оно записано на альбоме *Friendly Galaxy);* четыре концерта в колледжах в штате Нью-Йорк, Чаттануге, Атланте, Рочестере, манчестерский Северный Королевский Колледж Музыки в Англии, клуб Koncepts в Окленде, Тюбинген (Германия), клуб Painted Bride в Филадельфии.

Он воспринимал свою физическую слабость как испытание, как очередную преграду, которую нужно преодолеть. Его дух не хотел сдаваться, и в нём, казалось, появилась какая-то новая спешка. Ему не терпелось увидеть признаки своего успеха. Когда по результатам 32-го ежегодного международного опроса критиков он был введён в Зал Славы журнала Down Beat, то говорил всем, что это уже третий его зал славы; он гордился тем, что играл в России и в каком-то кантри-энд-вестерн-баре в Техасе; говорил, что собирается написать книгу — космо-автобиографию. Однако теперь были хорошо заметны горечь и разочарование, всегда находившиеся у поверхности:

> Меня во многом обошли. Вот почему в Европу поехал Art Ensemble Of Chicago, а я уже потом. Писать симфонии и прочие вещи приглашали Орнетта Коулмена, но не меня — потому что я говорю о космосе и всём прочем, и меня считают чудаком. Именно так. Я тоже так думаю — я в этом настолько уверен, что даже не хочу этого объяснять. В этом у нас нет расхождений.

Позже он говорил, что никогда не собирался писать свою книгу. Когда его спросили, каким образом его историю узнают через 4000 лет, если он не напишет автобиографию, он ответил: «Им и не нужно её знать. Если они не собираются жить вечно, им не нужно знать этого.»

Джон Гилмор был назначен руководителем концерта группы в малом составе в ноябре в Village Vanguard (Сонни считал, что Гилмор заслужил это право), но в последний момент Сан Ра решил сам его возглавить — и они выступили без костюмов под названием Sun Ra and his All-Star Inventions (Бастер Смит, Брюс Эдвардс, Джон Ор, Гилмор, Сан Ра на синтезаторах и Крис Андерсон — слепой пианист, которого Сонни знал по Чикаго). Это было странное и слегка меланхоличное выступление.

Хотя теперь Сонни приходилось меньше ездить и работать, он начал думать о новой работе: он хотел подготовить серию песен Вэна Моррисона и Майкла Джексона «Гуляющий по Луне»; он работал над продолжительной пьесой для Синклавира соло, частичный дебют которой состоялся на мастер-классе, который он провёл (без слов) в феврале в бостонской Музыкальной

Консерватории Новой Англии. Группа играла в нью-йоркском клубе Knitting Factory, копенгагенском зале Pumpehuset, франкфуртском Jazzkeller, клубе Moonwalker в Аарбурге, Швейцария, в Мюнхене; в апреле они дали три концерта в клубе Chukker в Таскалузе — первый из них назывался «Дань уважения Дюку Эллингтону и Флетчеру Хендерсону», второй — «Дань уважения цветам и деревьям», третий — «От Сатурна до Алабамы: Путешествия в открытом космосе»; судя по названиям, эта серия была больше похожа на ретроспективу, чем что-либо другое в творчестве Сан Ра.

В мае они выступили в балтиморском Бэрримор-Театре, после чего отправились в Нью-Йорк на концерт «Knitting Factory идёт в пригород» в Городской Ратуше. Саксофонист Рой Натансон вспоминает, что за кулисами перед концертом Сан Ра тихо сидел в своём кресле на колёсах, а люди, занятые приготовлениями, не обращали на него никакого внимания. Тед Эпстайн из Blind Idiot God настраивал свои барабаны рядом с местом, где оставили Сонни: «Я сказал Теду: «Потише, ты гремишь ему прямо в ухо.» Но вообще-то я чувствовал себя уродом — ведь именно этот человек изобрёл шум!»

4 июля Аркестр играл на летней сцене Центрального Парка, открывая программу популярной нойз-группы Sonic Youth. Их гитарист Терстон Мур был хорошо осведомлён об истории фри-джаза и считал за честь работать с Сан Ра. «Перед концертом», — говорил он, — «Сан Ра был замкнут — видимо, у него что-то болело. Он сидел, глядя на себя в зеркало, как волшебник, удваивающий свои силы перед битвой.» Тысячи тинейджеров пришли туда, чтобы послушать Sonic Youth, и едва ли кто из них вообще слышал имя Сан Ра. Девушка, стоявшая на цыпочках, стараясь рассмотреть сцену, спросила кого-то, кто там есть. Когда этот кто-то ответил ей, она сказала: «Они похожи на бездомных.» И, честно говоря, экзотические одежды и непроницаемые тёмные очки, которые когда-то были символами внешности радикальных афроцентриков, теперь казались усталыми и изношенными — металлические шлемы казались лейками от душа, а кожаные куртки не по размеру — товаром из магазинов для экономных покупателей.

Это было последнее выступление Джун Тайсон с группой. В ноябре она умерла от рака груди.

В июле и августе состоялись ещё два выступления в The Bottom Line — Сан Ра выглядел на них ещё более отстранённо, а Гилмор (сам страдающий от эмфиземы) руководил группой. Концерт шёл как выученный наизусть, без особой энергии. И всё же, когда группа уносилась куда-то далеко, синтезатор Сонни

вступал со своим мощным острым звуком, который мог прекратить все разговоры за столами; были моменты, когда бесплотные риффы вздымались ввысь, тем самым спасая какое-нибудь апатичное соло, или диссонансные накаты угрожали затопить слушателей звуковой мощью.

После присуждения Сан Ра 40-й ежегодной международной премии критиков журнала Down Beat в категориях «синтезатор» и «биг-бэнд», в ноябре он сыграл в Village Vanguard со скрипачом Билли Бэнгом — этот материал в сентябре был записан с группой Бэнга под названием *A Tribute To Stuff Smith*. Барабанщик Эндрю Сирил говорил: «Это было очень интересно, потому что он был частично парализован… Когда играешь эти простые мелодии — вверх-вниз — существуют некие запланированные координаты, и музыканты должны в определённых местах «встречаться»; но он иногда просто отсутствовал. Он был где-то ещё. Но нам — [басисту] Джону Ору, мне и Билли Бэнгу во время игры нужно было попадать в эти точки. Однако из-за того, что Сан Ра был слегка впереди или сзади… на этой записи получилось некое особое напряжение.»

21 октября группа сыграла ещё один концерт в нью-йоркском клубе S.O.B.'s под названием «Сан Ра и его Межгалактический Гармонически Расходящийся Джазовый Аркестр», а через несколько дней у Сан Ра произошёл очередной удар и он опять был госпитализирован. Несколько выступлений пришлось отменить, а когда стало ясно, что он не может играть и ездить, он дал Аркестру указание продолжать без него, под руководством Джона Гилмора. Гилмор тоже плохо себя чувствовал — он отказался от сольных партий и был едва слышен в саксофонной секции. Они участвовали в паре еврейских свадеб — одна из них состоялась в шикарном Национальном Клубе Искусств в нью-йоркском Грэмерси-Парке — где играли эстрадные номера, кое-какие свинг-фавориты и «Хаву Нагилу». Потом, с 23 по 26 декабря, Сан Ра ездил с группой в Knitting Factory, но не играл.

Новая компания Evidence Records, одним из учредителей которой был Джерри Гордон, много лет торговавший пластинками Сан Ра в своём магазине, заключила контракт с Сан Ра и Олтоном Абрахамом и объявила о плане широкого переиздания ранних пластинок «Сатурна» на CD. Эти переиздания привлекли внимание прессы, и репортёры — многие из которых едва ли вообще представляли, кто такой Сан Ра — начали звонить и приходить в дом. Но он, не принимая лекарств и лишь время от времени посещая сеансы физической терапии, всё больше отдалялся от общества и впадал в депрессию. Когда в дом пришли корреспонденты Национального Общественного Радио,

чтобы записать интервью с ним, он только повторял: «Сначала приходит слава, потом — позор… как у Майка Тайсона.» Корреспонденты воспринимали это как загадку, как реплику из *Гражданина Кейна.* Но это была часть лекции, которую он многократно читал группе на протяжении лет:

> Это царство — царство смерти. Это мир теней. Это притворный мир. Это сценарий неактивности. Его проигрывают снова и снова. Это мистерия страстей. Сначала приходит слава, потом — позор. Около полугода назад я говорил группе, что у Майка Тайсона была большая слава. Мне было интересно, когда придёт позор. И он пришёл. То же самое с кем угодно. Мальколм Икс — слава, позор. Наполеон — слава, позор. Жанна д'Арк — слава, позор. Всё это восходит к Христу. Говорят, что это хорошо. Это называют «Великой Пятницей» (Good Friday).

Временами он называл и других, кого коснулся ритуал славы и позора: Пол Робсон, Жозефина Бейкер, Мартин Лютер Кинг, Илайджа Мухаммад, Чарльз Мингус… А начав, он продолжал двигаться обратно во времени, перечисляя тех, кто, по его мнению, в конце концов ничего не добился, например, Соломона и Авраама — «тех, кто был добр, но это добро ничего ему не принесло!» Сейчас он боялся, что сам продолжит этот список.

Гостиная дома была превращена в спальню Сан Ра, чтобы ему было легче встречать посетителей и, при желании, руководить репетициями группы. Там он и сидел в своём кресле, уже почти недвижимый, окружённый вставленными в рамки наградами, портретами — своими и Аркестра, клавишами Yamaha, горами неподписанных плёнок, номерами *Популярной механики,* разными изданиями Библии, флагами, символами и рисунками, прославляющими Солнце; но там же были и атрибуты старости и слабости: портативный туалет, костыли, система Life Alert.

Когда группа играла где-нибудь не в городе и помочь ему было некому, в дом раз в день приходили домработница и кухарка; но когда дома больше никого не было, из него начинали пропадать вещи — компьютер, клавиши, плёнки. Печь окончательно развалилась, и приходилось пользоваться обогревателями. Гилмор всё больше слабел, и сам по большей части лежал в постели. Когда Сан Ра совсем ослаб, его вернули в реабилитационный центр, и на совете, собранном из его самого, социальных работников и участников группы, было решено, что его нужно отправить домой в Бирмингем, чтобы о нём заботилась семья. У него всё ещё оставалась семья: сестра Мэри Дженкинс,

племянник Томас Дженкинс-младший и две племянницы — Лилли Б. Кинг и Мари Холстон. Сан Ра не возражал. «Он никогда не говорил об этом напрямик», — сказал Гилмор, — «но понимал, что его время пришло. Он сказал: «Я возвращаюсь в Бирмингем.» Думаю, именно оттуда он пришёл в этот мир, и оттуда же хотел из него уйти. Но Сонни никогда не говорил о смерти… Насколько я понимаю, Сан Ра просто перешёл в какое-то другое место.»

В середине января 1993 г. он в последний раз вернулся на Мортон-стрит, и в течение семи или восьми часов назидательно говорил с остававшимися в нём: «Этот мир состоит из испорченных детей. Это мир безумных медведей: дайте им мёда, и они сделают всё, что вы от них захотите.» Он подчеркнул, что для них должна быть важна предстоящая работа, подготовка к выступлениям, обращение к людям, а также «когитация» — под этим словом он подразумевал процесс обращения внутрь себя, дабы стать частью мира: «Вы простираете свой дух вовне и становитесь другими людьми — вы понимаете их с их нуждами… Я дал вам всю информацию, что мог дать; теперь дело за вами.» Потом Джотан Коллинз отвёз Сан Ра на вокзал 30-й улицы Филадельфии и они вместе поехали на поезде в Бирмингем.

Некоторые говорили, что таким образом он хотел помириться с сестрой. А может быть, просто знал, что другого выхода нет. Он явился в её дом, и она с его племянницей Уилмой Джин Скотт старались ухаживать за ним. Однако сестре самой было 89 лет, а племянница не отличалась хорошим здоровьем. Когда он пробыл там несколько дней, у него начался жар и его отвезли в баптистский Медицинский Центр Принстон, где был поставлен диагноз «пневмония». Примерно через неделю хорошего ухода и лечения ему стало лучше, он смог сидеть и разговаривать. Грыжа, оставившая столь сильный след во всей его жизни, была удалена хирургическим путём. Потом внезапно его племянница умерла от сердечного приступа. В марте сердечный приступ случился и у него; ему вставили кардиостимулятор и на три недели положили в палату интенсивной терапии — он до сих пор был частично парализован и мог только еле бормотать. Он дожил до 79-й годовщины своего прибытия на Землю, и уже перестал пытаться говорить и только хватался за руки тех, кто тянулся к нему — сжимая их так сильно, что иногда разжать его пальцы можно было лишь вдвоём. Джотан принёс ему магнитофон, чтобы он мог слушать музыку — свою и Дюка Эллингтона. Труди Морс читала и напевала ему его стихи, особенно «Этот мир мне не дом»:

Разве это планета жизни?
Тогда почему люди умирают?

Это не жизнь, это смерть.
Неужели не ясно?
Вы всего лишь спите.
Здесь вы нереальны.
Вы всего лишь спите
Вы сделали всё то,
Что сделали — до смерти.
Вы спите.
Проснитесь, пока не поздно —
Не умрите во сне.
Этот мир — не реальный мир.
Это иллюзия. Он не реален.
Разве вы не чувствуете, что этот мир не реален?
Кто-то наложил волшебное заклятие
на людей планеты Земля.
Если ты сделаешь всё правильно, тебя сажают в тюрьму.
Если ты сделаешь всё неправильно, тебя сажают в тюрьму.
Победить нельзя.
Нужно делать что-то другое.
Нужно выбираться отсюда.
Вы делаете смерть своим хозяином.
Вы не свободны.
Если вы свободны, зачем вы кланяетесь смерти?
Это вы считаете свободой?
Перестаньте кланяться своему хозяину, имя которого — смерть.
Если вы свободны, докажите это.

30 мая 1993 г., в воскресенье, он покинул планету — навстречу неизвестно какой судьбе. Человек, который пытался исключить смерть из людского существования, уничтожить её власть силой слов, спасти всех мёртвых в истории, теперь сам подвергся испытанию.

Если смерть — это отсутствие жизни,
Тогда смерть смерти — это жизнь.

(Сан Ра)

Сан Ра покинул планету в пирамиде, сделанной из

металлических ключей.

(Джейн Кортес)

Мистеру Ра: Покойся в Пространстве.

MAIN, Dry Stone Feed

Все церковные мероприятия должна была устроить Мэри Дженкинс, т.к. она активно участвовала в бирмингемских делах Баптистской церкви и много лет занималась пением госпел; но она была нездорова, и тогда её дочь Мари запланировала мемориальную службу на 4 июня в баптистской церкви на 6-й авеню, а погребальную службу — на следующий день. 5 июня также был намечен мемориальный концерт Аркестра в The Bottom Line в Нью-Йорке, но участники Аркестра созвонились со всеми заинтересованными лицами и решили, что несколько музыкантов смогут успеть и туда, и сюда.

Его положили в зеленовато-голубой металлический гроб (при этом кое-кто, конечно, сказал, что гроб похож на космический корабль), одетым в белый саван и шапочку с чёрной отделкой; на груди у него был анк, сделанный из переплетённых полосок меди и латуни. На вечерней службе звучала музыка Аркестра и речи старых друзей; читались его стихи, было спето несколько песен — в частности "Space Is The Place".

Похоронная служба состоялась на Элмвудском кладбище на проезде Мартина Лютера Кинга в Западной части Бирмингема (на нём же покоился Медведь Брайант, знаменитый алабамский футбольный тренер). Преподобный Ферелл Фаулер прочёл строки из 23-го псалма и призвал собравшихся просить Господа о том, чтобы Сан Ра был поднят на орлиных крыльях ввысь, где он мог бы сиять подобно Солнцу. Затем преподобный Джон Т. Портер процитировал 3-ю главу Экклезиаста и «Переход через отмель» Теннисона, после чего сообщил обществу собственное представление о смерти, с которым Сан Ра, возможно, согласился бы: «Смерть не различает… она выше расы, веры и общественного положения.» Потом Аркестр запел:

Они вернутся на золотых кораблях
С неизречённой мудростью
Прикосновением блеска мифического мира
Потом они возьмут с собой других,
Тех, кто не принадлежит первому измерению земли
Других, готовых

Гармоничные ритмичные плоскости мелодии,
Хроматическая магия вечна,
Она летит вовне, на красивых сферах,
Ничто есть, однако всё — это все
Великолепное царство «никогда»…
На могильном камне была простая надпись: «Герман Блаунт (он же Ле Сон'и Ра).»

Чёрным казалось, что я говорю о белых.
Но я говорил обо всех.

(Сан Ра)

Каким мы должны запомнить Сан Ра? Наверное, некоторым он будет вспоминаться как один из великих авангардистов второй половины XX века — периода, когда авангард часто казался утерянным или скрытым. Другие, возможно, вспомнят его большой проект лишь как продукт расовых волнений того времени, как экстремальную форму чёрного национализма, в которой афроцентризм простирался от Египта до небес. Но дух Сан Ра был слишком универсален, чтобы остановиться на жалких расовых ограничениях человеческой истории и слишком всеобъемлющ, чтобы успокоиться на арт-шоке ради арт-шока (в любом случае, он заставил возмутительные излишества авангарда показаться пресными, бессодержательными и полными отчаяния). Его заботили смятение и беспорядок, сводившие на нет потенциал красоты и счастья в нашем мире, а также возможности заглядывать за границы злобы, моментального удовлетворения и даже смерти. Ему досталась в нашей стране роль цветного — он внимательно её изучил и нашёл в ней возможность свидетельствовать за всех людей Земли.

Может быть, его будут вспоминать как композитора великой традиции, человека, побуждаемого жаждой всеобъемлющего впечатления, которое может передать только музыка. Для него поэзия, танец и музыка были взаимосвязаны — как искусства высшего разряда, а музыка — особенно инструментальная — была самым прямым средством «обручить» эмоции с высшей реальностью. Музыка могла бы дать человеку метафизический опыт, при помощи которого он сумел бы узнать высокое и познать космос. Он смотрел на музыку как на универсальный язык — что-то вроде религии. Музыка могла передавать нечто большее, чем чувства от явлений — она была способна выражать их сущность, и

таким образом имела возможность открывать тайны природы, недоступные разуму; тайны, обнажающие истинную природу мира. Сан Ра считал, что музыка символизирует единство космического разнообразия, и биг-бэнд был его космическим транспортом, а афро-американская эстетика — принципом его культурного синтеза. Он был вождём-пророком в образе бэндлидера и устроителем мирового порядка в образе аранжировщика музыки.

Такой программы было вполне достаточно, чтобы квалифицировать его как европейского романтика. Но его романтизм был также афро-американским романтизмом, а его целью — коллективный метафизический опыт. Хотя, как и европейцы, он начинал с концепции тела как индивидуального инструмента, сочувственно откликающегося на музыку — таким образом связывая тело с небесными понятиями, с гармонией сфер, опытом музыкального полёта, парением музыки в пространстве — для него это было не частное переживание одинокого художника, отрезанного от других. В романтизме Сан Ра искусство способно основать сообщество, являющееся зеркальным отображением вселенной, взглядом художника на чёрный священный космос. Это музыка, которая делается коллективно (и это часть его определения «точности»), это развивающаяся форма, в которой даже ошибка исправляется группой.

Как учитель, он работал над тем, чтобы пробудить своих последователей. Подобно Ницше, он неуклонно выступал против общепринятого понятия религии (особенно на двоих своих великих «собеседников» — Моисея и Павла), а также нападал на высочайшие достижения истории — свободу и демократию. Он оспаривал полярность добра и зла, переоценивал многие фундаментальные термины Западной культуры — ставил их под сомнение, осмеивал их помпезность. Он не смотрел на «истину» как на добро, даже как на нейтральное понятие: она всегда была последствием языкового развития и результатом применения власти — причём и то, и другое находились на стадии детского лепета.

Тем не менее, в своих атаках он сохранял несколько абсолютов: красоту, дисциплину, космос, Творца, бесконечность — хоть и оставлял их без определения и точного значения, парящими в пространстве независимо друг от друга; и во всяком случае это было что-то вроде туманного горизонта будущего.

> Когда я говорю «космическая музыка», я имею дело с пустотой, потому что это тоже характеристика космоса;

но я веду речь о внешней пустоте, потому что человек почему-то оказался в роли актёра, играющего пьесу о «гавани» или «небе» внутренней пустоты — однако я в ней не участвую. Эта конкретная цель не интересует мой дух-разум, и поэтому он движется куда-то ещё, где слово «космос» представляет собой синоним многомерного смысла разных вещей — но не тех, из которых он сейчас (по мнению людей) состоит. Так что, когда я говорю «космическая музыка», я оставляю слово «космос» открытым — каким и должен быть сам космос.

Его идеи были двусмысленны, полны юмора, и, подвергаясь постоянным ревизиям и обновлению, они забавляли его самого. Он разбрасывал их, как части *Книги информации.* А его музыка часто была такой же — мелодии появлялись из неожиданных источников (только затем, чтобы быть отброшенными или сменёнными на другие) или состояли из кратких фрагментов, которые тем не менее каким-то образом образовывали полифонию, или исполнялись на инструментах, которые совершенно не подходили друг другу, но тем не менее в какой-то момент сливались воедино. Его музыка казалась антиисторичной — она противилась датировке и стилистической категоризации, но при этом сопротивлялась и списанию со счетов в качестве старомодной. Когда в поздние годы он вернулся к блюзу, поп-песням и свингу своей молодости, он, казалось, сделал именно то, о чём говорил — «обучил» нас корням своей музыки и показал упущенные нами связи, чтобы мы смогли найти смысл в услышанном.

Разумеется, кое-кто считал его за безумца — или, по крайней мере, крайнего эксцентрика или низкопробного притворщика. Но на самом деле он шёл на шаг впереди тех, кто в нём сомневался — поглощая их критику и удивляя даже себя своими построениями, своей словесной игрой, своими сопоставлениями. Он потратил так много времени на разговоры о том, что — по его мнению — было неправильно и так мало на разъяснение своей точки зрения, что иногда зловеще шутил, что не уверен в том, каким должен быть ответ. Но при всём том он всегда получал слово.

Он приглашал тех, кто слушал, писать что-то своё на предоставленной им поверхности; реагировать завершением картины. И в период, когда все учреждения и занятия лишались доверия и ставились под сомнение, для некоторых он был идеальным выразителем своего времени. Большинство разумных людей, наверное, сказали бы, что он был требовательным

мастером, властным своекорыстным учителем — одним словом, гуру; но не таким гуру, образ которого Европа импортировала из Азии. С Сан Ра ты сам должен был определить смысл того, что он говорил и найти в этом полезное для себя. Для того, чтобы понять его, нужно было задействовать свой дух — но этот дух был под твоим, а не его, контролем. Именно с таким настроением публика, откликавшаяся на музыку Сан Ра, шла на его выступления. Ты принимал то, что тебе нравилось и игнорировал слишком заумные, непонятные или затруднительные места. А он, в свою очередь, не обращал внимания на обывателей в публике. Или давал другой смысл их комментариям. Один тинейджер однажды сказал ему: «Это джаз для шестого класса!» «Да», — ответил он, — «потому что у среднего американца как раз шестиклассное образование — так что спасибо, я дохожу до них.»

«Сан Ра не говорил, что тебе нужно верить в его слова; ты должен был сам всё для себя выяснять», — говорил Дэнни Томпсон. Он редко говорил своим музыкантам прямо, что приемлемо, а что нет; он управлял Аркестром при помощи косвенных указаний и советов, работал над их сильными и слабыми сторонами, переплетая их личности между собой, расширяя их кругозор.

> Он заставлял тебя смотреть на своё собственное положение, свою собственную реальность — а не его. Он говорил: «Посмотрите на X. У него есть чувство собственного достоинства, а у Y — нет.» «Джаксон», — говорил он мне, — «ты вроде бы должен быть интеллигентом, но ты не можешь даже правильно написать своё имя!» Или: «Элоу — это чикагский гангстер; единственное различие — то, что сейчас он не в Чикаго.» И потом он находил способ сделать так, чтобы эти двое сработались.

Ещё до встречи с Сан Ра Джаксон изучал философию дзэн, и он узнал действующий в его учении парадоксальный способ общения. «И вот, как этакий умник, я спросил его: «Сонни, как звучит хлопок одной ладони?» «Ветерок, Джаксон», — ответил он, — «ветерок».»

Многое из того, что он говорил, не поддавалось близкому изучению. Он, похоже, забавлялся с бессмыслицей, но тебе это могло принести многодневную головную боль. Арт Дженкинс вспоминает, что однажды Сонни сказал что-то вроде этого:

> Иногда вы можете быть в каком-то месте, и быть не у места; или быть ни в каком месте и быть не на месте. Но

> когда вы находитесь где-то, вам не нужно быть не у места, потому что вы можете потерять своё место и быть последними или отброшенными.

Верта Мэй Гросвенор смотрела на него несколько иначе:

> Он не разъяснял всё до последней подробности, но такая уж у него была манера разговора. Однажды Маршалл упал с лестницы. Он говорил Маршаллу чего-то там не делать, и вот мы все подверглись этой долгой лекции насчёт того, что будет, если мы не будем подчиняться указаниям Сонни — т.е. следовать Космическому Пути. Разговор, учение, музыка — всё это было одним целым…

Подобно своему старому учителю 'Фессу Уотли, он стирал грани между лекцией и выступлением.

> Ничто из того, что он делал, не было лишено смысла — смысл был во всём, даже в посадке в автобус, в выборе гостиничных номеров. Мы никогда точно не знали, накажут нас или наградят. Это было составной частью дисциплины. Если вы думаете об абстрактной картине, глаза говорят вам, что она абстрактная; но художник, нарисовавший её, расскажет вам, как отдельные части соединяются в целое. Может быть, он делал всё это ради какого-то другого внешнего вида или нового звука.
>
> Мы были уверены в том, что делаем нечто новое. Публика тоже знала и понимала это. Так что если вы спрашиваете меня, что это значит, скажу, что я знала лишь одно — что я это понимаю. Это было похоже на получение тех пластинок и стихов от Джаксона, когда я ещё почти ничего не знала об Аркестре и Сан Ра… Я просто приняла это. Позже я, бывало, спрашивала себя — в своём ли я уме?

Когда он что-то тебе говорил, ты *знал,* о чём речь. Но при этом ты вовсе не обязательно мог объяснить это другим.

Музыканты, не работавшие в Аркестре, по-разному реагировали на его разговоры, и барабанщик Эндрю Сирил так обобщил эти разные мнения:

> Сан Ра толковал о том, каким он видит Космос с точки зрения его философии, и высказывал кое-какие очень интересные мысли — неважно, верил ты в это или

нет. Часто это было смешно, часто — смехотворно, а временами он попадал в самую точку.

Вернону Дэвису казалось, что он находился в процессе непрерывного изменения:

> Ты никогда не знал, что он скажет или кем он будет, когда ты в очередной раз войдёшь в его комнату. Он мог сказать, что он — Люцифер, или Бог. А к тому времени, когда ты уходил, он был *одновременно* и Люцифером, и Богом!

Именно открытость созданной им структуры произвела наибольшее впечатление на танцовщицу Джудит Холтен:

> Мы все проецировали на Сан Ра свои мечты. Мне казалось, что мы собираемся спасти чёрную расу; мне казалось, что эта музыка волшебна, что мы никогда не умрём или покинем эту планету. Я проецировала на Сан Ра свой собственный миф, а потом оказалось, что это был не мой миф, а его миф отличается от моего; затем мне пришлось всё это урегулировать. Это также было похоже на зеркало — вы видели в нём то, что хотели увидеть, люди так делают постоянно, но его зеркало было такое богатое! В нём можно было заблудиться, как в зеркальном зале.

Вообще-то в его мистицизме не было ничего особенно удивительного — поскребите любого музыканта и найдёте крипто-пифагорейца. Поскребите историю музыки и найдёте линию, восходящую к музыканту XV века Марсилио Фичино, который считал, что музыка создана из той же субстанции, что и дух, и она обладает силой, способной привести людей в соответствие с небесами — или к Генриху Корнелиусу Агриппе, который был уверен, что музыкой можно вызывать духи мёртвых. Сан Ра находился в длинном ряду композиторов-мистиков — из модернистов можно назвать хотя бы Айвса, Шёнберга и Штокхаузена, а из джазистов — Орнетта Коулмена, Сесила Тейлора и Энтони Брэкстона.

Идеи Сан Ра могут казаться странными, а иногда и глупыми, но то, что он говорил, по большей части перекликается с учением гностиков — особенно нескольких аскетическо-еретических групп, живших в XII в. на юге Франции, так называемых «кафаристов» (между прочим, эта группа имела большое влияние на трубадуров той эпохи); но поскольку некоторые элементы его

учения обнаруживаются в различных отраслях афроамериканской религии, то, наверное, корни его идей — в ещё более древних духовных учениях. Если бы он нашёл синтез этих идей исключительно в прошлом (как в случае Египта), то мог бы сойти за обыкновенного мистика. Но когда он поместил свои мысли в ультрасовременную атмосферу технологии и космических путешествий, вверх полетели «предупредительные сигналы».

Сан Ра отказывался принимать на себя некий установившийся образ или идентифицироваться с определённым периодом истории; он противился всяческому завершению и не давал прямых ответов даже на такие вопросы, как «Кто он такой?», «Откуда он появился?», «Сколько пластинок выпустил?», «В чём смысл его учения?». Он предал забвению свою биографию и воздвиг целую структуру для поддержания своей меняющейся личности. Как посланник, он постоянно стремился вовне — с чёрного Юга на городской Север, к нации, Земле, Сатурну, вселенной, «везделенной», от южных баптистов к древним египтянам и ангельской расе. Лицом к лицу он производил сильное впечатление, хотя за ним тяжело было следовать, да и верить ему было нелегко. Однако к космо-драме и *Gesamkunstwerk* его выступлений трудно было относиться, как к лёгкому развлечению. Он собирал вместе такие элементы музыки, танца и изобразительного искусства, которые никогда не соединялись раньше — и в то же время, казалось, смутно намекал на атмосферу цирка, танцзала и деревенской церкви, а также реальных или забытых империй. И делал он это на таком уровне целеустремлённости и серьёзности, который с тех пор кажется недостижимым.

Всё его творчество было проникнуто прекрасно разработанным, хоть и мучительным моральным чувством, а его мифо-ритуальные заявления могли открыть вам глаза на пустоту нашей жизни — пусть даже принять его решения было невозможно. «Твёрдое утверждение Сан Ра», — говорил Барака, — «и музыкальное, и речевое, состояло в том, что наш мир примитивен. Его практики, верования, религии — необразованные, непросвещённые, дикарские, разрушительные, принадлежащие прошлому… Вот почему Сан Ра вернулся только затем, чтобы сказать, что уходит. В Будущее. В Космос.»

ДИСКОГРАФИЯ (составитель — Роберт Л. Кэмпбелл)

АЛЬБОМЫ

Примечание. Альбомы, помеченные знаком *, были выпущены в гибридных изданиях, в которых сторона А одной пластинки сочетается со стороной В другой. В этой дискографии приведены только оргигинальные альбомы и «сопряжения».

1948

Saturn 485: **Deep Purple.** *Deep Purple.* Записано в квартире Сан Ра, Чикаго, в конце 1948 или начале 1949. [Есть на Evidence 22014.]

1955

Saturn 485: **Deep Purple.** *Piano Interlude / Can This Be Love?* Квартира Сан Ра, Чикаго, 1955. [Есть на Evidence 22014.]

1956

Saturn SR-9956-2 **O/P: Angels And Demons At Play.** *Urnack / Medicine For A Nightmare / A Call For All Demons / Demon's Lullaby.* RCA Studios, Chicago, начало 1956. [Есть на Evidence 22066.]

Saturn H70P0216 **Super-Sonic Jazz.** *Super Blonde / Soft Talk / Springtime In Chicago / Medicine For A Nightmare.* RCA Studios, Chicago, начало 1956. [Есть на Evidence 22015.]

Saturn HK 5445: **We Travel The Spaceways.** *New Horizons.* RCA Studios, Chicago, начало 1956. [Есть на Evidence 22038.]

Transition TRLP J-10: **Jazz By Sun Ra.** *Brainville / A Call For All Demons / Transition / Possession / Street Named Hell / Lullaby For Realville / Future / New Horizons / Fall Off The Log / Sun Song.* Universal Studios, Chicago, July 12, 1956. [Сейчас есть на Delmark DD-411, **Sun Song.]**

Transition TRLP J-30: **Jazz In Transition.** *Swing A Little Taste.* Те же сеанс и дата. [Сан Ра с Аркестром записали одну пьесу для сборника разных артистов; эта пьеса также включена в Delmark DD-411, **Sun Song.]**

Saturn H70P0216: **Super-Sonic Jazz.** *India / Sunology / Advice To Medics / Sunology Part II / Kingdom Of Not / Portrait Of The Living Sky / Blues A t Midnight / El Is A Sound Of Joy.* RCA Studios, Chicago, September-December 1956. [Есть на Evidence 22015.]

Saturn 9956-11-A/B: **Sun Ra Visits Planet Earth.** *Two Tones /*

Saturn / Reflections In Blue / El Viktor. Неизвестная студия, Чикаго, сентябрь-декабрь 1956. [Есть на Evidence 22039.]

Delmark DS 414: **Sound Of Joy.** *El Is A Sound Of Joy / Overtones Of China / Two Tones / Paradise / Planet Earth / Ankh / Saturn / Reflections In Blue / El Viktor / As You Once Were*[A] */ Dreams Come True*[A]. Тот же сеанс, Чикаго, сентябрь-декабрь 1956. [[л] включено только в CD-издание 1995 г. Delmark DD-414.]

Saturn 485: **Deep Purple.** *Dreams Come True.* Тот же вариант, что и выше.

Saturn XI: **Just Friends.** *Dreams Come True.* Тот же вариант, что и выше.

1957

Saturn 485: **Dreams Come True.** *Don't Blame Me / 'S Wonderful / Lover Come Back To Me.* Birdland, Chicago, начало 1957. [Есть на Evidence 22014.]

Saturn LP 9956-11-A/B: **Sun Ra Visits Planet Earth.** *Planet Earth /Eve / Overtones Of China.* Репетиции, Чикаго, конец 1957 или начало 1958. [Есть на Evidence 22039.]

1958

Saturn K70P3590/K70P3591: **Jazz In Silhouette.** *Hours After / Horoscope / Images / Blues At Midnight / Enlightenment / Saturn / Velvet / Ancient Aethiopia.* Возможно, RCA Studios, Chicago, конец 1958. [Есть на Evidence 22012.]

Saturn SR 512: **Sound Sun Pleasure!!** *'RoundMidnight/ You Never Told Me That You Care / Hour Of Parting / Back In Your Own Backyard /1 Could Have Danced All Night.* Возможно, RCA Studios, Chicago, Конец 1958. [В альбоме также была пьеса *Enlightenment* с предыдущего сеанса; все пьесы есть на Evidence 22014.]

Saturn XI: **Just Friends.** *Back In Your Own Backyard.* Тот же вариант, что и выше.

1959

Saturn 9956-11E/F: Lady **With The Golden Stockings.** *Plutonian Nights / The Lady With The Golden Stockings / Star Time / Nubia / Africa / Watusa / Aethiopia.* Репетиции, Чикаго, 1958 и 1959. [Есть на Evidence 22066.]

Saturn HK 5445: **We Travel The Spaceways.** *Eve.* Репетиция, Чикаго, 1959. [Есть на Evidence 22038.]

Saturn SR 9956-2-M/N: **Rocket Number Nine Take Off For The**

Planet Venus. *Interstellar Low Ways.* Репетиция, Чикаго, 1959. [Есть на Evidence 22039.]

1960

Saturn HK 5445: **We Travel The Spaceways.** *Interplanetary Music / Tapestry From An Asteroid.* Репетиции, Чикаго, 1960. [Есть на Evidence 22038.]

Saturn 9956-2-O/P: **Angels And Demons At Play.** *Between Two Worlds / Music From The World Tomorrow.* Репетиции, Чикаго, 1960. [Есть на Evidence 22066.]

Saturn 9956-2/A/B: **Fate In A Pleasant Mood.** *The Others In Their*

World / Space Mates / Lights On A Satellite / Fate In A Pleasant Mood / Ankhnaton. RCA Studios, Chicago, примерно 17 июня 1960. [Есть на Evidence 22068.]

Saturn ESR 508: **Holiday For Soul Dance.** *But Not For Me / Day By Day / Holiday For Strings / Dorothy's Dance /1 Loves You, Porgy / Body And Soul / Keep Your Sunny Side Up.* Тот же сеанс. [Есть на Evidence 22011.]

Saturn 9956-2-O/P: **Angels And Demons At Play.** *Tiny Pyramids / Angels And Demons At Play.* Тот же сеанс. [Есть на Evidence 22066.]

Saturn SR 9956-2-M/N: **Rocket Number Nine Take Off For The Planet Venus.** *Somewhere In Space / Interplanetary Music / Space Loneliness / Rocket Number Nine Take Off For The Planet Venus.* Тот же сеанс. [Есть на Evidence 22039.]

Saturn HK 5445: **We Travel The Spaceways.** *Velvet.* Тот же сеанс. [Есть на Evidence 22038.]

Saturn 9956-2/A/B: **Fate In A Pleasant Mood.** *Kingdom Of Thunder.* Видимо, репетиция, Чикаго, 1960. [Есть на Evidence 22068.]

Saturn ESR 508: **Holiday For Soul Dance.** *Early Autumn.* Wonder Inn, Chicago, конец 1960. [Есть на Evidence 22011.]

Saturn 9956-2/A/B: **Fate In A Pleasant Mood.** *Distant Stars.* Репетиция, Чикаго, конец 1960. [Есть на Evidence 22068.]

Saturn SR 9956-2/M/N: **Rocket Number Nine Take Off For The Planet Venus.** *Onward / Space Aura.* Репетиции, Чикаго, конец 1960. [Есть на Evidence 22039.]

Saturn HK 5445: **We Travel The Spaceways.** *We Travel The Spaceways /Space Loneliness.* Репетиции, Чикаго, конец 1960. [Есть на Evidence 22038.]

1961

Savoy MG 12169: **The Futuristic Sounds Of Sun Ra.** *Bassism / Of Sounds And Something Else / What's That? / Where Is Tomorrow? / The Beginning / China Gate / New Day / Tapestry From An Asteroid / Jet Flight / Looking Outward / Space Jazz Reverie.* Medallion Studio, Newark, NJ, October 10, 1961. [Есть на Savoy SV 0213.]

Saturn 532: **Bad And Beautiful.** *The Bad And The Beautiful / Ankh / Search Light Blues / Exotic Two / On The Blue Side / And This Is My Beloved.* Choreographers Workshop, NYC, November-December 1961. [Есть на Evidence 22038.]

Saturn 9956: **Art Forms Of Dimensions Tomorrow.** *Lights On A Satellite / Kosmos In Blue.* Choreographers Workshop, NYC, November-December 1961. [Есть на Evidence 22036.]

1962

Saturn 9956: **Art Forms Of Dimensions Tomorrow.** *Cluster Of Galaxies / Ankh / Solar Drums / The Outer Heavens / Infinity Of The Universe.* Choreographers Workshop, NYC, 1962. [Есть на Evidence 22036.]

Saturn GH 9954-E/F: **Secrets Of The Sun.** *Friendly Galaxy / Solar Differentials / Space Aura / Love In Outer Space /Reflects Motion / Solar Symbols.* Choreographers Workshop, NYC, 1962.

Blast First BFFP 42 [CD]: **Out There A Minute.** *Somewhere In Space / Dark Clouds With Silver Linings / Journey Outward.* Choreographers Workshop, NYC, 1962.

Saturn 539: **What's New?*.** *What's New? / Wanderlust / Jukin' / Autumn In New York.* Choreographers Workshop, NYC, конец 1962.

Saturn 529: **The Invisible Shield*.** *State Street / Sometimes I'm Happy / Time After Time 1 / Time After Time 2 / Easy To Love / Sunnyside Up.* Choreographers Workshop, NYC, конец 1962.

Saturn 2066: **When Sun Comes Out.** *Circe / The Nile / Brazilian Sun / We Travel The Spaceways / Calling Planet Earth / Dancing Shadows / The Rainmaker / When Sun Comes Out.* Choreographers Workshop, NYC, конец 1962 или начало 1963. [Есть на Evidence 22068.]

Blast First BFFP 42 [CD]: **Out There A Minute.** *Out There A Minute.* Choreographers Workshop, NYC, конец 1962 — начало 1964.

1963

Saturn 14200A: **Space Probe*.** *Primitive / The Conversion Of J.P.* Choreographers Workshop, NYC, 1963. ["Primitive" — это окончание исполнения, дата которого многие годы определялась неправильно; его начало в конце концов вышло под названием

"Dimensions In Time" на Evidence 22068.]

Saturn 1966: **When Angels Speak Of Love.** *Celestial Fantasy / The Idea Of It All / Ecstasy Of Being / When Angels Speak Of Love / Next Stop Mars.* Choreographers Workshop, NYC, 1963. ["When Angels Speak Of Love" и отредактированная версия "Next Stop Mars" были переизданы на Blast First BFFP 42, Out There A Minute.]

Saturn 408: **Cosmic Tones For Mental Therapy.** *And Otherness / Thither And Yon.* Choreographers Workshop, NYC, конец 1963. [Есть на Evidence 22036.]

Saturn 408: **Cosmic Tones For Mental Therapy.** *Adventure-Equation / Moon Dance / Voice Of Space.* Tip Top Club, Brooklyn, NY, конец 1963. [Есть на Evidence 22036.]

1964

Saturn KH 98766: **Other Planes Of There.** *Other Planes Of There / Sound Spectra / Sketch / Pleasure / Spiral Galaxy.* Choreographers Workshop, NYC, начало 1964. [Есть на Evidence 22037.]

Saturn JHNY 165: **Featuring Pharoah Sanders And Black Harold.**

Gods On A Safari / The World Shadow / The Voice Of Pan / Dawn Over Israel. Четыре дня в декабре, Judson Hall, NYC, December 31, 1964.

1965

ESP-Disk 1014: **The Heliocentric Worlds Of Sun Ra Volume 1.** *Heliocentric / Outer Nothingness / Other Worlds / The Cosmos / Of Heavenly Things /Nebulae /Dancing In The Sun.* RLA Studio, NYC, April 20, 1965. [Есть на ESP 1014.]

Saturn LPB 711: **The Magic City.** *The Shadow World / Abstract "I" / Abstract Eye.* Репетиции, NYC, апрель-май 1965. [Есть на Evidence 22069.]

Blast First BFFP 42 [CD]: **Out There A Minute.** *Other Worlds.* Репетиция, NYC, апрель-май 1965.

Saturn LPB 711: **The Magic City.** *The Magic City.* Репетиция, NYC, около 24 сентября 1965. [Есть на Evidence 22069.]

ESP-Disk 1017: **The Heliocentric Worlds Of Sun Ra Volume 2.** *The Sun Myth /A House Of Beauty / Cosmic Chaos.* RLA Studio, NYC, November 16, 1965. [Есть на ESP 1017.]

MGM E 4358 [Walt Dickerson Quartet]: **Impressions Of A Patch Of Blue.** *A Patch Of Blue Part 1 / A Patch Of Blue Part 2 / Bacon And Eggs / High Hopes / Alone In The Park Part 1 / Alone In The Park Part 2 / Selina's Fantasy / Thataway.* Студийная запись, NYC, конец 1965

или начало 1966.

1966

Tifton S-78002 [The Sensational Guitars Of Dan & Dale]: **Batman And Robin.** *Batman Theme / Batman's Batmorang / Batman And Robin Over The Roofs / The Penguin Chase / Flight Of The Batman / Robin's Theme / Penguin's Umbrella / Batman And Robin Swing / Batmobile Wheels / The Riddler's Retreat / The Bat Cave.* Studio recording, Newark, NJ, January 1966.

ESP-Disk 1045: **Nothing Is.** *Dancing Shadows / Imagination / Exotic Forest / Sun Ra And His Band From Outer Space / Shadow World / Theme Of The Stargazers / Outer Spaceways Incorporated / Next Stop Mars.* Buffalo, Syracuse и другие места в «верхнем» Нью-Йорке, май 1966. [Есть на ESP 1045.]

Thoth Intergalactic KH-5472: **Strange Strings.** *Worlds Approaching / Strange Strings.* Репетиции, Нью-Йорк, 1966.

Saturn SR 509: **Monorails And Satellites.** *Space Towers / Cogitation / Skylight / The Alter-Destiny / Easy Street / Blue Differentials / Monorails And Satellites/ The Galaxy Way.* Sun Studios, NYC, 1966. [Есть на Evidence 22013.]

Saturn 519: **Monorails And Satellites Vol. II.** *Astro Vision / The Ninth Eye / Solar Boats / Perspective Prisms Of Is / Calundronius.* Sun Studios, NYC, 1966.

Saturn 143000A/B: **Outer Spaceways Incorporated.** *Chromatic Shadows / The Wind Speaks / Outer Spaceways Incorporated.* Live, NYC, 1966 или 1967.

1967

Black Lion 30103: **Pictures Of Infinity.** *Spontaneous Simplicity.* Репетиция, Нью-Йорк, 1967. [Есть на Black Lion BLCD 760191, под неправильным названием **Outer Spaceways Incorporated.]**

Saturn ESR 507: **Atlantis.** *Atlantis.* Центр Африканской Культуры Олатунджи, Нью-Йорк, май-декабрь 1967. [Есть на Evidence 220067.]

BYG Actuel 529.340: **The Solar-Myth Approach Volume I.** *Spectrum / Realm Of Lightning / Legend / They'll Come Back / Adventures Of Bugs Hunter.* Sun Studios, NYC, 1967 или 1968.

BYG Actuel 529.341: **The Solar-Myth Approach Volume II.** *Interpretation / Ancient Ethiopia.* Sun Studios, NYC, 1967 или 1968.

Saturn ESR 507: **Atlantis.** *Mu / Lemuria / Yucatan [Saturn Version] / Yucatan [Impulse Version] /Bimini.* Sun Studios, NYC, 1967 или 1968. [Второй вариант "Yucatan" был вместо первого на LP-

переиздании Impulse 9239; сейчас оба варианта присутствуют на Evidence 22067.]

Saturn 487: **Song Of The Stargazers.** *Cosmo Dance.* Концертная запись, место неизвестно, 1967 или 1968.

1968

Jihad 1968 [Imamu Amiri Baraka And The Black Arts Theater Troupe With Sun Ra And His Myth Science Arkestra]: **A Black Mass.** *A Black Mass.* Студийная запись, Нью-Йорк, 1968.

BYG Actuel 529.340: **The Solar-Myth Approach Volume** I. *The Satellites Are Spinning.* Sun Studios, NYC, начало 1968.

BYG Actuel 529.341: **The Solar-Myth Approach Volume II.** *Outer Spaceways Incorporated / The Utter Nots.* Sun Studios, NYC, начало 1968.

Saturn 14300A/B: **Outer Spaceways Incorporated.*** *The Satellites Are Spinning.* Концертная запись, Нью-Йорк, 1968.

Black Lion 30103: **Pictures Of Infinity.** *Somewhere There / Outer Spaceways Incorporated / Intergalactic Motion" / Saturn / Song Of The Sparer.* Концертная запись, Нью-Йорк, 1968. [""Intergalactic Motion" (на самом деле "Ankhnaton") была добавлена к переизданию Black Lion BLCD 760191, вышедшему под неправильным названием **Outer Spaceways Incorporated**.]

Saturn ESR 520: **Continuation.** *Biosphere Blues / Intergalactic Research / Earth Primitive Earth / New Planet.* Репетиции, Sun Studios, NYC, начало 1968. [Последние две пьесы были переизданы на Blast First BFFP 42, **Out There A Minute,** под названиями "Cosmo Enticement" и "Song Of Tree And Forest".]

1969

Saturn ESR 520: **Continuation.** *Continuation To / Jupiter Festival.* The East, Brooklyn, NY, 1969.

Saturn 521: **My Brother The Wind.** *My Brother The Wind / Intergalactic II / To Nature's God / The Code Of Interdependence.* Variety Recording Studios, NYC, конец 1969 или начало 1970.

BYG Actuel 529.341: **The Solar-Myth Approach Volume II.** *Strange Worlds.* Концертная запись, место неизвестно, 1969 или 1970.

BYG Actuel 529.341: **The Solar-Myth Approach Volume II.** *Pyramids.* The House Of Ra, Philadelphia, 1969 или 1970.

1970

Saturn 523: **My Brother The Wind Volume II.*** *Somewhere Else / Contrast / The Wind Speaks / Sun Thoughts / Journey To The Stars / World Of The Myth "I" / The Design-Cosmos II / Otherness Blue / Somebody Else's World / Pleasant Twilight / Walking On The Moon.* Variety Recording Studios, NYC, начало 1970. [Есть на Evidence 22140. На этом CD "Walking On The Moon" неотредактирована.]

Saturn XI: **Just Friends.** *Otherness Blue / Pleasant Twilight / Walking On The Moon.* Те же варианты, что и выше.

Blast First BFFP 42 [CD]: **Out There A Minute.** *Jazz And Romantic Sounds.* Студийная запись, начало 1970.

Thoth Intergalactic IR 1972: **The Night Of The Purple Moon.** *Sun-Earth Rock / The All Of Everything / Impromptu Festival / Blue Soul / Narrative /*

Outside The Time Zone / The Night Of The Purple Moon / A Bird's Eye View Of Man's World / 21st Century Romance / Dance Of The Living Image / Love In Outer Space. Variety Recording Studios, NYC, середина 1970. [Другой вариант "Love In Outer Space" с этого сеанса был выпущен на Blast First BFFP 42, **Out There A Minute.]**

BYG Actuel 529.341: **The Solar-Myth Approach Volume II.** *Scene 1, Take 1.* Variety Recording Studios, NYC, 1970.

BYG Actuel 529.340: **The Solar-Myth Approach Volume I.** *Seen III, Took 4.* Variety Recording Studios, NYC, 1970.

Saturn 142000B: **Space Probe*.** *Space Probe.* Variety Recording Studios, NYC, 1970.

Saturn 14400B: **The Invisible Shield*.** *Island In The Sun / The Invisible Shield / Janus.* Студийные записи, около 1970.

Shandar 10.003: **Nuits De La Fondation Maeght Volume II.** *Spontaneous Simplicity / Friendly Galaxy No. 2 / The World Of The Lightning / Black Myth: The Shadows Took Shape — This Strange World — Journey Through The Outer Darkness /Sky.* St.-Paul-de-Vence, France, August 3, 1970.

Shandar 10.001: **Nuits De La Fondation Maeght Volume I.** *Enlightenment / The Stargazers / Shadow World / The Cosmic Explorer.* St.-Paul-de-Vence, France, August 5, 1970.

MPS 2120748: **It's After The End Of The World.** *Duos / Strange Dreams / Strange Worlds / Black Myth / It's After The End Of The World / Black Forest Myth.* Donaueschingen, West Germany, October 17, 1970.

MPS 2120748: **It's After The End Of The World.** *The Myth-Science Approach: Myth Versus Reality — Angelic Proclamation — Out In Space / Watusi, Egyptian March.* West Berlin, West Germany, November 7, 1970.

1971

Saturn 200: **Universe In Blue.** *Universe In Blue Part I / Universe In Blue Part II / Blackman / In A Blue Mood / Another Shade Of Blue.* Концертная запись, вероятно, в Калифорнии, примерно август 1971.

Thoth Intergalactic KH-1272: **Live In Egypt Volume 1.** *Friendly Galaxy No. 2 / To Nature's God / Why Go To The Moon?* Дом Хартмута Геркена, Гелиополис, Египет, 12 декабря 1971.

Thoth Intergalactic 7771: **Nidhamu.** *Nidhamu.* Дом Хартмута Геркена, Гелиополис, Египет, 12 декабря 1971.

Thoth Intergalactic KH-1272: **Live In Egypt Volume 1.** *Discipline 27 / Interview With Ra / Solar Ship Voyage / Interview With Ra (concluded) / Cosmo-Darkness / The Light Thereof.* Передача египетского ТВ, Каир, 16 декабря 1971.

Saturn 1217718: **Horizon.** *Starwatchers / Discipline 2 / The Shadow World / Third Planet / Space Is The Place / Horizon / Discipline 8.* Ballon Theatre, Cairo, December 17, 1971.

Thoth Intergalactic 7771: **Nidhamu.** *Space Loneliness No. 2 / Discipline 11 /Discipline 15.* Ballon Theatre, Cairo, December 17, 1971.

1972

Evidence 22070 [CD]: **Soundtrack To The Film Space Is The Place.** *It's After The End Of The World. Under Different Stars / Discipline 33 / Watusi / Calling Planet Earth /1 Am The Alter-Destiny / The Satellites Are Spinning Take 1 / Cosmic Forces / Outer Spaceways Incorporated Take 3 / We Travel The Spaceways / The Overseer / Blackman — Love In Outer Space / Mysterious Crystal /1 Am The Brother Of The Wind / We'll Wait For You / Space Is The Place.* Студийная запись, Сан-Франциско, начало 1972.

Impulse AS-9255: **Astro Black.** *Astro Black / Discipline "99" / Hidden Spheres / The Cosmo-Fire (Parts I, II And III).* Студийная запись, Чикаго, предположительно 7 мая 1972.

Atlantic SD2-502: **Ann Arbor Blues And Jazz Festival 1972.** *Life Is Splendid.* Энн-Арбор, Мичиган, 9 сентября 1972. [Аркестр исполнил одну пьесу на этом сборнике вещей разных артистов.]

Blue Thumb BTS-41: **Space Is The Place.** *Space Is The Place / Images / Discipline 33 / Sea Of Sounds.* Streeterville Studios, Chicago, October 19, 1972.

Saturn 538: **Discipline 27-II.** *Pan Afro / Discipline 8 / Neptune / Discipline 27-II.* Тот же сеанс.

1973

Impulse ASD-9298: **Pathways To Unknown Worlds.** *Pathways To*

Unknown Worlds / Extension Out / Cosmo-Media. Студийная запись, Чикаго, 1973.

Saturn 485: **Deep Purple.** *The World Of The Invisible / The Order Of The Pharaonic Jesters / The Land Of The Day Star.* Variety Recording Studios, NYC, 1973.

Atlantic 40450 [только Франция]: **Live At The Gibus.** *Spontaneous Simplicity / Lights On A Satellite / Ombre Monde #2 / King Porter Stomp / Salutation From The Universe / Calling Planet Earth.* The Gibus, Paris, October 1973.

ESP 3033 [CD]: **Concert For The Comet Kohoutek.** *Kohoutek Intro / Astro Black / Discipline 27 / Journey Through The Outer Darkness / Enlightenment / Love In Outer Space / Discipline 15 / Life Is Splendid — Outer Space Employment Agency / Space Is The Place.* Town Hall, NYC, December 22, 1973. [Многие пьесы названы на CD неправильно.]

1974

Saturn 61674: **Out Beyond The Kingdom Of.** *Solar Ship / Discipline 99 / How Am I To Know? / Sunnyside Up / Out Beyond The Kingdom Of / Cosmos Synthesis / Outer Space Employment Agency / Journey To Saturn.* Hunter College, NYC, June 16, 1974.

Saturn 81774: **The Antique Blacks.** *Song No. 1 / There Is Change In The Air / The Antique Blacks / This Song Is Dedicated To Nature's God / The Ridiculous "I" And The Cosmos Me / Would I For All That Were / Space Is The Place.* Радиопередача, Филадельфия, 17 августа 1974.

Saturn 92074: **Sub Underground.** *Cosmo-Earth Fantasy.* Variety Recording Studios, NYC, September 1974.

Saturn 92074: **Sub Underground.** *Love Is For Always / The Song Of Drums / The World Of Africa.* Temple University, Philadelphia, September 20, 1974.

1975

Saturn 752: **What's New?** *We Roam The Cosmos.* Концертная запись, неизвестное место, 23 мая 1975. [Эта сторона B была только на первом издании Saturn 539, **What's New?**. Во всех последующих изданиях **What's New?** была другая вторая сторона.]

1976

Saturn MS 87976: **Live At Montreux.** *For The Sunrise / Of The Other Tomorrow / From Out Where Others Dwell / On Sound Infinity Spheres / The House Of Eternal Being / Gods Of The Thunder Realm /*

Lights On A Satellite / Take The A Train / Prelude [Cascade] / El Is A Sound Of Joy / Encore 1 And 2 [The People Are]. Монтрё, Швейцария, 9 июля 1976.

Cobra COB 37001: **Cosmos.** *The Mystery Of Two / Interstellar Low Ways / Neo Project No. 2 / Cosmos / Moonship Journey / Journey Among The Stars / Jazz From An Unknown Planet.* Studio Hautefeuille, Paris, August 1976.

Horo HDP 19–20: **Unity.** *The Satellites Are Spinning / Rose Room.* Chateauvallon Festival, Chateauvallon, France, August 25, 1976.

1977

Leo LR 198 [CD]: **A Quiet Place In The Universe.** *A Quiet Place In The Universe /Friendly Galaxy No. 2 — I, Pharaoh /Images /Love In Outer Space /I'll Never Be The Same.* Live in the USA, начало 1977.

Improvising Artists 37.38.50: **Solo Piano Volume I.** *Sometimes I Feel Like A Motherless Child / Cosmo Rhythmatic / Yesterdays / Romance Of Two Planets /Irregular Galaxy / To A Friend.* Generation Sound Studio, NYC, May 20, 1977. [Есть на Improvising Artists 123850.]

Improvising Artists 37.38.58: **St. Louis Blues: Solo Piano.** *Ohosnisixaeht / St. Louis Blues / Three Little Words / Sky And Sun /1 Am We Are I / Thoughts On Thoth.* The Axis-in-SoHo, NYC, July 3, 1977. [Есть на Improvising Artists 123858.]

Saturn 7877: **Somewhere Over The Rainbow.** *We Live To Be / Gone With The Wind / Make Another Mistake / Take The A Train / Amen Amen / Over The Rainbow /I'll Wait For You.* The Bluebird, Bloomington, IN, примерно 18 июля 1977.

Saturn 101477: **Some Blues But Not The Kind That's Blue.** *Some Blues But Not The Kind That's Blue / I'll Get By / My Favorite Things / Nature Boy / Tenderly /Black Magic.* Variety Recording Studios, NYC, October 14, 1977.

Horo HDP 19–20: **Unity.** *Yesterdays / Lightnin' / How Am I To Know? / Lights On A Satellite / Yeah Man! / King Porter Stomp / Images / Penthouse Serenade / Lady Bird — Half Nelson / Halloween In Harlem /My Favorite Things / Enlightenment.* Storyville, NYC, October 24 & 29, 1977.

Saturn 771: **The Soul Vibrations Of Man.** *Sometimes The Universe Speaks / Pleiades / Third Heaven — When There Is No Sun / Halloween In Harlem / United Improvisation — The Shadow World.* Jazz Showcase, Chicago, November 1977.

Saturn 772: **Taking A Chance On Chances.** *Taking A Chance On Chances / Lady Bird — Half Nelson / Over The Rainbow / St. Louis Blues / What's New? / Take The A Train.* Те же сеансы.

1978

Horo HDP 25–26: **New Steps.** *My Favorite Things /Moon People / Sun Steps / Exactly Like You / Friend And Friendship / Rome At Twilight / When There Is No Sun / The Horo.* Horo Voice Studio, Rome, January 2 & 7, 1978.

Horo HDP 23–24: **Other Voices, Other Blues.** *Springtime And Summer Idyll / One Day In Rome /Bridge On The Ninth Dimension /Along The Tiber /Sun, Sky And Wind / Rebellion / Constellation / The Mystery Of Being.* Horo Voice Studio, Rome, January 8 & 13, 1978.

Saturn 1978: **Media Dream.** *Saturn Research / Constellation / Year Of The Sun / Media Dreams / Twigs At Twilight / An Unbeknowneth Love.* Live in Italy, January 1978.

Saturn 19782: **Sound Mirror.** *Jazzisticology / Of Other Tomorrows Never Known.* Live in Italy, January 1978.

Saturn CMIJ78: **Disco 3000.** *Disco 3000 / Third Planet / Friendly Galaxy [reprise]/Dance Of The Cosmo-Aliens.* Teatro Ciak, Milan, January 23, 1978.

Saturn 19782: **Sound Mirror.** *The Sound Mirror.* Видимо, Variety Recording Studios, NYC, 1978.

Philly Jazz PJ 1007: **Of Mythic Worlds.** *Mayan Temples / Over The Rainbow / Inside The Blues / Intrinsic Energies / Of Mythic Worlds.* Концертная запись, предположительно в Чикаго, 1978.

Steeplechase SCS 1126 [Walt Dickerson And Sun Ra]: **Visions.** *Astro / Utopia / Visions / Constructive Neutrons / Space Dance / Light Years" / Prophecy."* Студийная запись, Нью-Йорк, 11 июля 1978. ["Light Years" и "Prophecy" впервые вышли на CD-издании, SCCD 31126.]

Philly Jazz PJ 666: **Lanquidity.** *Lanquidity / Where Pathways Meet / That's How I Feel / Twin Stars Of Thence / There Are Other Worlds (They Have Not Told You Of).* Blank Tapes, NYC, July 17, 1978.

Sweet Earth SER 1003: **The Other Side Of The Sun.** *Space Fling / Flamingo / Space Is The Place / The Sunny Side Of The Street / Manhattan Cocktail.* Blue Rock Studios, NYC, November 1, 1978 and January 4, 1979.

1979

Saturn 487: **Song Of The Stargazers.** *Somewhere Out / Distant Stars / Duo / Seven Points.* Разные сеансы записи вплоть до конца 70-х.

Saturn 487: **Song Of The Stargazers.** *The Others In Their World / Galactic Synthesis.* Концертные записи, неизвестные места, скорее всего 1979.

Saturn 101679: **On Jupiter.** *UFO.* Variety Recording Studios, NYC, начало 1979.

Saturn 79: **Sleeping Beauty.** *Springtime Again / Door Of The Cosmos / Sleeping Beauty.* Variety Recording Studios, NYC, скорее всего июнь 1979.

Rounder 3035: **Strange Celestial Road.** *Celestial Road / Say /I'll Wait For You.* Variety Recording Studios, NYC, скорее всего июнь 1979. [Есть на Rounder CD 3035.]

Saturn 72579: **God Is More Than Love Can Ever Be.** *Days Of Happiness / Magic City Blue / Tenderness / Blithe Spirit Dance / God Is More Than Love Can Ever Be.* Variety Recording Studios, NYC, July 25, 1979.

Saturn 91379: **Omniverse.** *The Place Of Five Points / West End Side Of Magic City / Dark Lights In A White Forest / Omniverse / Visitant Of The Ninth Ultimate.* Variety Recording Studios, NYC, September 13, 1979.

Saturn 101679: **On Jupiter.** *On Jupiter / Seductive Fantasy.* Variety Recording Studios, NYC, October 16, 1979.

Saturn 6680: **I, Pharaoh.** *Rumpelstiltskin / Images / I, Pharaoh.* Концертная запись, неизвестное место, 1979.

DIW 388B [CD]: **Live From Soundscape.** *The Possibility Of Altered Destiny.* Soundscape, NYC, November 10, 1979, 9:00 PM [Эта лекция Сан Ра была включена в первое издание DIW 388 в качестве второго диска.]

DIW 388 [CD]: **Live From Soundscape.** *Astro Black / Pleiades / We're Living In The Space Age / Keep Your Sunny Side Up / Discipline 27 / Untitled Improvisation / Watusi / Space Is The Place / We Travel The Spaceways / Angel Race / Destination Unknown / On Jupiter.* Soundscape, NYC, November 11, 1979.

1980

hat Hut 2R17: **Sunrise In Different Dimensions.** *Light From A Hidden Sun / Pin-Points Of Spiral Prisms / Silhouettes Of The Shadow World / Cocktails For Two / 'Round Midnight / Lady Bird — Half Nelson / Big John's Special / Yeah Man! / Love In Outer Space / Provocative Celestials / Disguised Gods In Skullduggery Rendezvous / Queer Notions / Limehouse Blues / King Porter Stomp / Take The A Train / Lightnin' / On Jupiter / A Helio-hello! And Goodbye Too!* Gasthof Mohren, Willisau, Switzerland, February 24, 1980. [В CD-переиздании hat Art 6099 отсутствуют "Provocative Celestials", "Love In Outer Space" и "On Jupiter".]

Saturn 91780: **Voice Of The Eternal Tomorrow.** *Voice Of The Eternal Tomorrow / Approach of The Eternal Tomorrow / The Rose Hue*

Mansions Of The Sun. Squat Theater, NYC, September 17, 1980.

Saturn 10480/12480: **Aurora Borealis.** *Prelude In C# Minor / Quiet Ecstasy.* Концертная запись, неизвестное место, 4 октября 1980.

Saturn Sun Ra 1981: **Dance Of The Innocent Passion.** *Intensity / Cosmo Energy / Dance Of The Innocent Passion / Omnisonicism.* Squat Theater, NYC, 1980.

Saturn 10480/12480: **Aurora Borealis.** *Aurora Borealis / Omniscience.* Концертная запись, неизвестное место, 4 декабря 1980.

Saturn 123180: **Beyond The Purple Star Zone.** *Beyond The Purple Star Zone /Rocket Number Nine / Immortal Being / Romance On A Satellite / Planetary Search.* Jazz Center, Detroit, December 29, 30 & 31, 1980.

Saturn IX SR 72881: **Oblique Parallax.** *Oblique Parallax / Vista Omniverse / Celestial Realms / Journey Stars Beyond.* Jazz Center, Detroit, December 29, 30 & 31, 1980.

1982

Saturn IX / 1983-220: **Ra To The Rescue.** *Ra To The Rescue Chapter 1 / Ra To The Rescue Chapter 2 / Fate In A Pleasant Mood / When Lights Are Dark / They Plan To Leave / Back Alley Blues.* Squat Theater, NYC, 1982.

Saturn XI: **Just Friends.** *Just Friends / Under The Spell Of Love.* Концертная запись, неизвестные места, около 1982.

Saturn Gemini 19841: **A Fireside Chat With Lucifer.** *Nuclear War / Retrospect / Makeup / A Fireside Chat With Lucifer.* Variety Recording Studios, NYC, September 1982.

Saturn Gemini 19842: **Celestial Love.** *Celestial Love / Interstellarism [Interstellar Low Ways] / Blue Intensity / Sophisticated Lady / Nameless One #2 / Nameless One #3 / Smile.* Тот же сеанс.

Y RA 2: **Nuclear War.** *Nuclear War / Retrospect / Celestial Love / Sometimes I'm Happy / Blue Intensity / Nameless One #2 / Smile / Drop Me Off In Harlem.* Тот же сеанс, те же варианты (за исключением того, что "Drop Me Off In Harlem" не выпускалась на «Сатурне»).

1983

Praxis CM 106: **Sun Ra Arkestra Meets Salah Ragab In Egypt.** *Egypt*

Strut / Dawn. El Nahar Studio, Heliopolis, Egypt, May 1983. [Другая сторона альбома состоит из трёх пьес в исполнении Салаха Рагаба и The Cairo Jazz Band.]

Saturn 10-11-85: **Stars That Shine Darkly.*** *Stars That Shine Darkly Part 1.* Montreux, Switzerland, между 2 и 5 ноября 1983.

Saturn 9-1213-85: **Stars That Shine Darkly Volume 2.*** *Stars That Shine Darkly Part 2.* Тот же концерт.

Saturn 10-11-85: **Stars That Shine Darkly.** *Hiroshima.* Live in Europe, November 1983.

Leo LR 154 [CD]: **Love In Outer Space: Live In Utrecht.** *Along Came Ra / Discipline 27 / Blues Ra / Big John's Special / Fate In A Pleasant Mood / 'Round Midnight / Love In Outer Space — Space Is The Place.* Utrecht, Netherlands, December 11, 1983.

1984

Praxis CM 108: **Live At Praxis '84 Vol. L** *Untitled Improvisation / Discipline 27 — II–Children Of The Sun / Nuclear War / Untitled Blues / Fate In A Pleasant Mood / Yeah Man! / Space Is The Place — We Travel The Spaceways — Outer Spaceways Incorporated — Next Stop Mars.* Orpheus Theater, Athens, Greece, February 27, 1984.

Praxis CM 109: **Live At Praxis '84 Vol. II.** *Untitled Improvisation / Untitled Improvisation / Discipline 27 / Mack The Knife / Cocktails For Two / Over The Rainbow / Satin Doll.* Тот же концерт.

Praxis CM 110: **Live At Praxis '84 Vol. III.** *Big John's Special / Carefree / Days Of Wine And Roses / Theme Of The Stargazers — The Satellites Are Spinning / They'll Come Back / Enlightenment — Strange Mathematic Rhythmic Equations.* Тот же концерт.

Saturn Gemini 9-1213-85: **Stars That Shine Darkly Volume 2.** *Outer Reach Intensity-Energy / Cosmos Rendezvous / Barbizon / The Double That… / The Ever Is…* Концертные выступления, неизвестные места, скорее всего 1984.

Saturn / Recommended SRRRD 1: **Cosmo Sun Connection.** *Fate In A Pleasant Mood / Cosmo Journey Blues / Cosmo Sun Connection / Cosmonaut Astronaut Rendezvous / As Space Ships Approach / Pharaoh's Den.* Live in the USA, 1984.

Saturn 101485: **When Spaceships Appear.** *Drummerlistics / Children Of The Sun / Cosmo-Party Blues.* Концерты, неизвестные места, 1984 или 1985. [Остальную часть альбома составляют пьесы с **Ra To The Rescue,** некоторые с новыми заглавиями.]

1986

Saturn 25481 [Phil Alvin]: **Un "Sung Stories".** *The Ballad Of Smokey Joe / The Old Man Of The Mountain / Buddy, Can You Spare A Dime?* Variety Recording Studios, NYC, скорее всего март 1986. [Аркестр аккомпанировал Элвину на трёх пьесах в память Кэба

Кэллоуэя; на остальной части альбом играют другие группы.]

Meltdown MPA-1: **John Cage Meets Sun Ra.** *John Cage Meets Sun Ra.* Sideshows By The Sea, Coney Island, Brooklyn, NY, June 8, 1986. [Переиздано на CD в январе 1987.]

Saturn (без номера, кассета): **A Night In East Berlin.** *Mystic Prophecy / Beyond The Wilderness Of Shadows / Prelude To A Kiss / Interstellar Low Ways / Space Is The Place — We Travel The Spaceways / The Shadow World / Rocket Number Nine — Second Stop Is Jupiter.* Friedrichstadtpalast, East Berlin, East Germany, June 28, 1986. [Этот материал был переиздан — с разными другими пьесами — на двух разных вариантах CD Leo LR 149.]

Black Saint 120 101 [CD]: **Reflections In Blue.** *State Street Chicago / Nothin' From Nothin' / Yesterdays / Say It Isn't So / I Dream Too Much / Reflections In Blue.* Jingle Machine Studio, Milan, December 18–19, 1986.

Black Saint 120 111 [CD]: **Hours After.** *But Not For Me /Hours After / Beautiful Love / Dance Of The Extra Terrestrians / Love On A Faraway Planet.* Тот же сеанс.

1987

Opus 9115 2080-81: **Bratislava Jazz Days 1987.** *Limehouse Blues.* Bratislava, Czechoslovakia, October 25, 1987. [Двойной альбом пьес разных артистов.]

1988

Saturn 13188III/12988II: **Hidden Fire 1.** *Untitled Improvisation / Untitled Blues.* The Knitting Factory, NYC, January 29, 1988.

Saturn 13088A/12988B: **Hidden Fire 2.** *2 Unidentified Titles.* The Knitting Factory, NYC, January 29, 1988.

Saturn 13088A/12988B: **Hidden Fire 2.** *My Brothers The Wind And Sun #9.* The Knitting Factory, NYC, January 30, 1988. ["My Brothers The Wind And Sun #9" была переиздана на втором варианте CD Leo LR 149, **A Night In East Berlin.]**

Saturn 13188III/12988II: **Hidden Fire 1.** *Retrospect — This World Is Not My Home.* The Knitting Factory, NYC, January 31, 1988.

A&M AMA 3918 [CD]: **Stay Awake.** *Pink Elephants On Parade.* Variety Recording Studios, NYC, начало 1988. [Этот альбом — сборник песен из фильмов Уолта Диснея в исполнении разных артистов.]

DIW 824 [CD]: **Cosmo Omnibus Imaginable Illusion: Live At Pitt-Inn.** *Introduction — Cosmo Approach Prelude /Angel Race — I'll Wait For You / Can You Take It? / If You Came From Nowhere Here /*

Astro Black / Prelude To A Kiss / Interstellar Low Ways. Pitt-Inn, Tokyo, August 8, 1988.

A&M 5260 [CD]: **Blue Delight.** *Blue Delight / Out Of Nowhere / Sunrise / They Dwell On Other Planes / Gone With The Wind / Your Guest Is As Good As Mine / Nashira / Days Of Wine And Roses.* Variety Recording Studios, NYC, December 5, 1988.

Rounder 3036 [CD]: **Somewhere Else.** *Love In Outer Space / Everything Is Space /Priest / Tristar.* Тот же сеанс.

1989

Leo LR 230 [CD]: **Second Star To The Right (Salute To Walt Disney).** *The Forest Of No Return / Someday My Prince Will Come / Frisco Fog / Wishing Well / Zip-A-Dee-Doo-Dah / Second Star To The Right / Heigh Ho! Heigh Ho! / Whistle While You Work.* Jazzatelier, Ulrichsberg, Austria, April 29, 1989.

Leo LR 235/236 [CD]: **Stardust From Tomorrow.** *Mystery Intro / Untitled / Blue Low / Prelude In A-Major / Untitled II / Discipline 27 / Back Alley Blues / Prelude To A Kiss / Stardust From Tomorrow / Yeah Man! / We Travel The Spaceways — Space Chants Medley: Outer Spaceways Incorporated / Rocket Number Nine / Take Off For The Planet Venus / Second Stop Is Jupiter / Pluto / Saturn / Saturn Rings.* Тот же сеанс.

A&M 75021 5324 [CD]: **Purple Night.** *Journey Towards Stars / Friendly Galaxy / Love In Outer Space / Stars Fell On Alabama / Of Invisible Them / Neverness / Purple Night Blues.* BMG Studios, NYC, середина ноября 1989.

Rounder 3036 [CD]: **Somewhere Else.** *Discipline — Tall Trees In The Sun / 'S Wonderful / Hole In The Sky / Somewhere Else Part 1 / Somewhere Else Part 2 / Stardust From Tomorrow.* Тот же сеанс.

1990

Blast First BFFP 60 [CD]: **Live In London 1990.** *Frisco /Shadow World / For The Blue People / Prelude To A Kiss / Down Here On The Ground / Blue Delight / Cosmo Song / Space Chants.* The Mean Fiddler, London, June 11, 1990.

Elemental / t.e.c. 90902 [CD]: **Beets: A Collection Of Jazz Songs.** *Egyptian Fantasy.* Скорее всего, Skeppsholmen, Стокгольм, начало июля 1990. **[Beets** — это сборник пьес разных артистов; на виниловом издании Elemental / t.e.c. 90901 эта вещь была сильно отредактирована.]

Black Saint 120 121 [CD]: **Mayan Temples.** *Dance Of The Language Barrier / Bygone / Discipline No. 1 / Alone Together / Prelude*

To Stargazers / Mayan Temples / I'll Never Be The Same / Stardust From Tomorrow / El Is A Sound Of Joy / Time After Time / Opus In Springtime / Theme Of The Stargazers / Sunset On The Nile. Mondial Sound, Milan, July 24–25, 1990.

Leo LR 210/211 [CD]: **Pleiades.** *Pleiades /Mythic 1 / Sun Procession / Lights On A Satellite / Love In Outer Space / Planet Earth Day / Mythic 2 / Blue Lou / Prelude #7 in A Major.* Theatre-Carre Saint-Vincent, Orleans, France, October 27, 1990.

Leo LR 214/215 [CD]: **Live At The Hackney Empire.** *Astro Black / Other Voices / Planet Earth Day / Prelude To A Kiss / Hocus Pocus / Love In Outer Space /Blue Lou /Face The Music / Strings Singhs / Discipline 27-II /I'll Wait For You / East Of The Sun / Somewhere Over The Rainbow / Frisco Fog / Sunset On The Nile / Skimming And Loping / Yeah Man! / We Travel The Spaceways / They'll Come Back.* Hackney Empre Theatre, London, October 28, 1990.

1991

Leo LR 188 [CD]: **Friendly Galaxy.** *Intro Percussion / Prelude To A Kiss / Blue Lou / Lights On A Satellite / Alabama / Fate In A Pleasant Mood / We Travel The Spaceways / Space Is The Place / Saturn Rings / Friendly Galaxy / They'll Come Back.* Banlieues Bleues, Salles des-Fetes-Marie, Montreuil, France, April 11, 1991.

Rounder 3124 [CD]: **At The Village Vanguard.** *'RoundMidnight / Sun Ra Blues /Autumn In New York / 'S Wonderful / Theme Of The Stargazers.* Village Vanguard, NYC, November 14 or 17, 1991.

1992

Enja 7071 [CD]: **Destination Unknown.** *Carefree / Echoes Of The Future / Prelude To A Kiss / Hocus Pocus / Theme Of The Stargazers / Interstellar Low Ways / Destination Unknown / The Satellites Are Spinning / 'S Wonderful / Space Is The Place — We Travel The Spaceways.* Moonwalker Club, Aarburg, Switzerland, March 29, 1992.

Soul Note 121 216 [Billy Bang, CD]: **A Tribute To Stuff Smith.** *Only Time Will Tell / Satin Doll / Deep Purple / Bugle Blues / A Foggy Day / April In Paris / Lover Man / Yesterdays.* Sear Sound, NYC, September 20–22, 1992.

СОРОКАПЯТКИ

Все записи вышли на 7-дюймовых дисках на 45 оборотов, если не указано иначе.

1946

Bullet 251 [Wynonie Harris, 78 RPM]: *Dig This Boogie / Lightnin' Struck The Poorhouse.* Студийная запись, Нэшвилл, март 1946.

Bullet 252 [Wynonie Harris, 78 RPM]: *My Baby's Barrelhouse / Drinking By Myself.* Тот же сеанс. ["Drinking By Myself есть на Route 66 RBD 3, **Mr. Blues Is Coming To Town.]**

1948

Aristocrat 3001 [The Dozier Boys with Gene Wright, 78 RPM]: *St. Louis Blues / She Only Fools With Me.* Universal Studios, Chicago, October or November 1948.

Aristocrat 3002 [The Dozier Boys with Gene Wright, 78 RPM]: *Big Time Baby / Music Goes Round And Round.* Тот же сеанс.

1954

Saturn 9/1954 [The Nu Sounds]: *A Foggy Day.* Club Evergreen, Chicago, 1954 или 1955.

Saturn 9/1954 [The Cosmic Rays]: *Daddy's Gonna Tell You No Lie.* Репетиция, Чикаго, 1954 или 1955.

1955

Saturn SR-401/402 [The Cosmic Rays]: *Dreaming / Daddy's Gonna Tell You No Lie.* Студийная запись, Чикаго, 1955.

Saturn B222/B223 [The Cosmic Rays with Le Sun Ra and his Arkestra]: *Bye Bye / Somebody's In Love.* Студийная запись, Чикаго, конец 1955.

1956

Heartbeat H-3-45/H-4-45 [Bille Hawkins with Sun Ra and his Arkestra]: *I'm Coming Home /Last Call For Love.* RCA Studios, Chicago, January 1956.

Satur M08W4052/M08W4053 [The Qualities]: *Happy New Year*

To You! / It's Christmas Time. Репетиция, Чикаго, 1956.

Saturn Z222 [Le Sun-Ra and his Arkestra]: *Medicine For A Nightmare / Urnack.* RCA Studios, Chicago, начало 1956. [Ранее невыпущенный альтернативный дубль "Medicine For A Nightmare" включён в **The Singles,** Evidence 22164.]

Saturn (номер неизвестен): *A Call For All Demons / Demon's Lullaby.* RCA Studios, Chicago, начало 1956.

Saturn (номер неизвестен): *Saturn / Supersonic Jazz.* RCA Studios, Chicago, начало 1956.

Saturn Z1111: *Super Blonde / Soft Talk.* RCA Studios, Chicago, начало 1956.

1957

Saturn 4236/4237 [Yochannan, The Space Age Vocalist]: *Muck Muck / Hot Skillet Mama.* Студийная запись, Чикаго, 1957.

1958

Saturn J08W0245/J08W0246: *Hours After.* Репетиция, Чикаго, начало 1958.

Saturn J08W0245/J08W0246: *Great Balls Of Fire.* Репетиция, Чикаго, около сентября 1958.

Saturn (номер неизвестен): *Saturn / Velvet.* Видимо, RCA Studios, Chicago, конец 1958.

Saturn (номер неизвестен): *'Round Midnight / Back In Your Own Backyard.* Видимо, RCA Studios, Chicago, конец 1958.

Pink Clouds 333 [Juanita Rogers and Lynn Hollings with Mr. V's Five Joys]: *Teenager's Letter Of Promises / I'm So Glad You Love Me.* Чьё-то жилое помещение, Чикаго, 1958 или 1959.

1959

Saturn 1502 [Yochannan with Sun Ra and his Arkestra]: *The Sun One / Message To Earthman.* Студийные сеансы записи, Чикаго, 1959.

Saturn 986 [Yochannan with Sun Ra and His Arkestra]: *The Sun Man Speaks / Message To Earthman.* Студийные сеансы записи, Чикаго, 1959. [В Evidence 22164, **The Singles,** есть также ранее неизданные альтернативные дубли обоих сторон этой сорокапятки.]

Saturn 874: *October / Adventur[e] In Space.* Репетиции, Чикаго, 1959.

1960

Saturn SA-1001: *The Blue Set / Big City Blues.* RCA Studios, Chicago, примерно 17 июня 1960.

Saturn L08W-0114/L08W-0115: *Space Loneliness / State Street.* Тот же сеанс.

1962

Saturn 144M [Little Mack]: *Tell Her To Come On Home / I'm Making Believe.* Студийная запись, Нью-Йорк, 1962.

1966

Tifton 45-125 [The Sensational Guitars Of Dan & Dale]: *Batman Theme / Robin's Theme.* Студийная запись, Ньюарк, Нью-Джерси, январь 1966.

1967

Saturn 3066: *The Bridge / Rocket Number Nine.* Репетиции, Sun Studios, NYC, 1967.

Saturn 911-AR: *Blues On Planet Mars / Saturn Moon.* Репетиции, Sun Studios, NYC, 1967 или 1968.

1970

Saturn ES 538B: *Enlightenment.* The House Of Ra, Philadelphia, 1970–1974.

1972

Saturn ES 538A: *Journey To Saturn.* Концертная запись, неизвестное место, 1972–1974.

1973

Saturn ES 537B: *The Perfect Man.* Variety Recording Studios, NYC, May 24, 1973.

1974

Saturn ES 537B: *I'm Gonna Unmask The Batman.* Радиостанция

WXPN-FM, Филадельфия, вероятно 4 июля 1974.

1975

Saturn 256: *Love In Outer Space.* В 1975 г. наложен вокал на инструментальную вещь, записанную в Variety Recording Studios, NYC, 1970.

Saturn 256: *Mayan Temple.* Variety Recording Studios, NYC, June 27, 1975.

1978

Saturn 2100: *Disco 2100 / Sky Blues.* Teatro Ciak, Milan, January 23, 1978. ["Disco 2100" представляет собой отредактированный вариант "Disco 3000" с одноимённого сатурновского альбома.]

1979

Saturn SR 51879: *Rough House Blues / Cosmo-Extensions.* Неизвестные места, начало 1979.

1982

Saturn Gemini 1982Z: *Quest.* Неизвестное место, 1982.

Saturn Gemini 1982Z: *Outer Space Plateau.* The House Of Ra, Philadelphia, 1982.

Y RA 1 [12-дюймовая сорокапятка]: *Nuclear War / Sometimes I'm Happy.* Variety Recording Studios, NYC, September 1982.

1988

DIW DEP1-1 [7-дюймовая пластинка на 33 оборота]: *Queer Notions / Prelude No. 7.* Pitt-Inn, Tokyo, August 8, 1988.

DIW DEP1-2 [7-дюймовая пластинка на 33 оборота]: *East Of The Sun / Frisco Fog.* Тот же сеанс.

DIW DEP1-3 [7-дюймовая пластинка на 33 оборота]: *Opus Springtime / Cosmos Swing Blues.* Тот же сеанс.

1991

Blast First BFFP CD 101: **Cosmic Visions.** *I Am The Instrument.* The House Of Ra, Philadelphia, October 27, 1991. [Этот CD-сингл был частью мультимедийного памятного набора Сан Ра, вместе с

двумя видеоклипами.]

Примечание. Все сатурновские сорокапятки, не вошедшие в сатурновские альбомы, сейчас доступны на Evidence 22164, **The Singles.** В этот двойной CD также включены сорокапятки на Pink Clouds и Satur.

notes

Примечания

1

«Тупой» — ПК.

2

Обыгрывается похожее звучание "berth" (койка) и "birth" (рождение). — ПК.

3

Опять игра словами "earth" (земля) и "buried" (похороненный). — ПК.

т.е. everlution — что-то вроде «вечного развития». — ПК.

5

Snookum — что-то вроде «дразнилы». — ПК.

6

Неопущение яичек в мошонку. — ПК.

7

Чёрные подростки, обвинённые в (фактически недоказанном) изнасиловании. После трёх судов только двоим из девяти удалось избежать тюрьмы. — ПК.

8

Да и сам фильм неплох. Режиссёр — Альфред Хичкок, в ролях Грегори Пек, Ингрид Бергман, Михаил Чехов; оформитель сцены сна — целый Сальвадор Дали. — ПК.

9

Не знаю, что это значит, но Sunkist State — одно из названий Калифорнии. — ПК.

Именно так в тексте. — ПК.

11

Не «Страна птиц», а «Страна приятелей». — ПК.

12

В смысле cooking. — ПК.

13

BMI (Broadcast Music Inc.) — американская организация, собирающая лицензионные отчисления от продажи авторских прав на музыкальные произведения; эти три буквы прекрасно знакомы любому коллекционеру пластинок. — ПК.

14

Это, как и вышеупомянутое Объединение Артистов Творческой Музыки — одна и та же знаменитая организация и аббревиатура ААСМ. — ПК.

15

Оно же калимба, оно же мбира. — ПК.

т.е. уроженцев Пуэрто-Рико. — ПК.

17

На самом деле каталог ESP-Disk гораздо более обширен; думаю, что тут речь идёт лишь о некой одной серии. — ПК

18

Conduction (проводимость), в отличие от conducting — дирижирование. — ПК.

19

Вообще первоначальное значение слова funk — телесный запах, как, например, из-под мышек. Соответственно, funky — это чёрный-грязный-потный-вонючий-ритмичный. — ПК.

20

Kick out the jams — знаменитый лозунг конца 60-х, введённый в обращение детройтскими прото-панками MC5; именно так назывался их первый альбом. По словам гитариста группы Уэйна Крамера, изначально речь не шла ни о каких преградах — пресловутая фраза использовалась для того, чтобы сгонять со сцены конкурирующие группы, т.е. «завязывайте с вашими джемами». — ПК.

21

Политически активные хиппи (леваки, разумеется). — ПК.

радикальная террористическая группа. — ПК

23

Сленговое значение out to lunch (как на пластинке Эрика Долфи) — «чокнутый», «рехнувшийся». — ПК.

24

Мэр Филадельфии с 1972 по 1980 гг.; в 1968–1972 — комиссар полиции. — ПК.

25

На самом деле Ос 14:3. В русском переводе «Возьмите с собою *молитвенные* слова…» — т.е. слово «молитвенные» есть поздняя вставка. — ПК.На самом деле Ос 14:3. В русском переводе «Возьмите с собою *молитвенные* слова…» — т.е. слово «молитвенные» есть поздняя вставка. — ПК.

26

Ср. Мф 16:25 — «Ибо кто хочет душу свою сберечь, тот потеряет её, а кто потеряет душу свою ради Меня, тот обретёт её». — ПК.

27

Тут игра слов: cracked up (считается), bell is cracked (колокол имеет трещины) и crack (крэк). — ПК.

28

(Когда в январе 1986 г. взорвался космический челнок Challenger, Сан Ра сказал, что НАСА нехватает дисциплины и знания музыки.)